COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

REVISTA MUZEELOR

6

ANUL III – 1966

Redacţia: str. Fundaţiei nr. 4,
raionul 30 Decembrie, Bucureşti,
telefon 12.17.70
Administraţia: str. Brezolanu nr. 13—25,
telefon 14.67.99

https://biblioteca-digitala.ro

Donație Al. Lăzărescu
P. 38
Al. Lăzărescu
28 ianuarie 1967

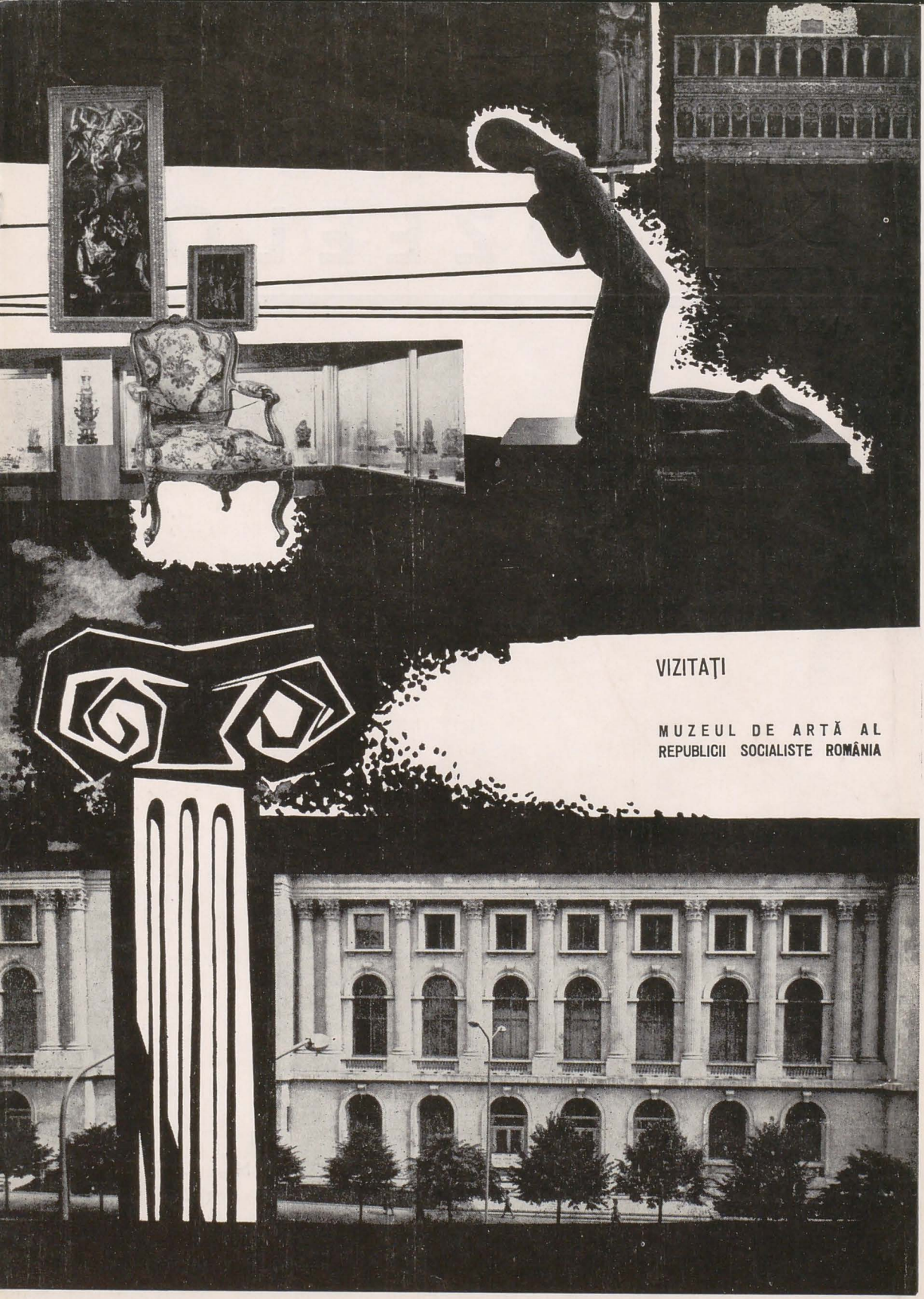
REVISTA MUZEELOR

INV. 995

Universitatea București
SEMINARUL DE ARHEOLOGIE
„VASILE PÂRVAN"

APARE SUB ÎNGRIJIREA
CONSILIULUI MUZEELOR DIN C. S. C. A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro



VIZITAȚI

MUZEUL DE ARTĂ AL
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro

CENTUM ANNI ACADEMIAE REIPUBLICAE SOCIALISTAE ROMANIAE

P 436

Academia Românîei Socialiste şi-a sărbătorit în acest an centenarul într-un cadru naţional şi internaţional, demn de opera marilor ei înaintaşi. Moment şi popas important în istoria civilizaţiei româneşti, aniversarea centenarului a fost în acelaşi timp un prilej de reafirmare a contribuţiei pe care cărturarii poporului român au adus-o tezaurului cultural al umanităţii ; peste o sută de învăţaţi străini — savanţi de reputaţie mondială, conducători de academii şi universităţi — au subliniat între altele, prin prezenţa şi mesajele lor, importanţa internaţională a realizărilor, trecute şi prezente, ale ştiinţei româneşti. Căci, în numai un secol de existenţă, academia noastră a reuşit să înscrie în galeria celebrităţilor culturii universale, personalităţi de rezonanţa lui Iorga sau Racoviţă, a lui Enescu, Gheorghe Marinescu şi a multor altora. Vicisitudinile istoriei şi vitregia vremurilor, care ridicaseră obstacole gigantice în calea dezvoltării normale a societăţii româneşti au fost înfruntate cu tenacitate şi eroism şi biruite ; poporul român şi-a păstrat limba şi fiinţa naţională, şi-a cucerit independenţa, şi-a înfăptuit unitatea politică urcînd, mereu mai repede, treptele civilizaţiei şi a devenit în vremurile noastre stăpîn deplin al destinelor sale, creator al unor mari valori spirituale.

Festivităţile Centenarului au fost marcate printr-un eveniment de seamă pe plan muzeistic, expoziţional : evocarea pentru prima oară — cu ajutorul unei ample documentări şi al unor remarcabile mijloace artistice — a drumului parcurs de cultura, de ştiinţa românească, de la începuturi şi pînă în epoca socialismului.

Expoziţia «Dezvoltarea ştiinţei în România», deschisă cu prilejul Centenarului în sala Dalles din capitală, oferă vizitatorului pe un mare spaţiu de expunere o vastă şi reuşită sinteză a dezvoltării noastre cultural-ştiinţifice, cu sublinierea deosebită că momentul întemeierii Societăţii Literare Române în 1866 şi desfăşurarea ulterioară a vieţii academice sînt produsul unui îndelungat şi complex proces de dezvoltare a unei culturi milenare ce-şi află obîrşia în creaţia originală a dacilor şi romanilor şi apoi în epoca etnogenezei.

https://biblioteca-digitala.ro

« Populația daco-romană a continuat să viețuiască pe teritoriul Daciei rezistînd la diferite migrații și dînd naștere poporului român și limbii române » . . . « Limba română este creația poporului român făurită de strămoșii săi din idiomul daco-getic și din latina populară a coloniștilor romani ».

Aceste texte din prima sală a expoziției enunțînd o premiză fundamentală a creației spirituale ulterioare sînt însoțite de felurite exponate care ilustrează începuturile scrisului și tiparului în limba română: binecunoscuta scrisoare din 1521 a lui Neacșu, Psaltirea scheiană, opera lui Coresi, ș.a. Un loc aparte îl ocupă opera cronicarilor și cu deosebire afirmarea conștiinței unității de neam oglindită în opera lor.

« Despre diferitele numiri ale poporului moldovean și muntean numele cel mai adevărat autentic de la primul descălecat prin Traian, este rumân sau romanus, care nume acest popor l-a păstrat întotdeauna între dînșii pînă astăzi. Același nume este dat îndeosebi și muntenilor și moldovenilor și celor ce locuiesc în Țara Transilvaniei ». Aceste cuvinte celebre ale lui Miron Costin sînt urmate de mărturii elocvente, din care multe piese originale, evocînd momente și figuri ale dezvoltării tiparului, învățămîntului, literaturii culte pe întreg întinsul pămîntului românesc: Academia de la Cotnari, opera Stolnicului Constantin Cantacuzino, Academia de la Sf. Sava, figura umanistului transilvan Nicolaus Olahus — amicul lui Erasmus — figura lui Dimitrie Cantemir — primul cărturar român membru al unei academii străine — Gheorghe Șincai, Petru Maior, Gheorghe Lazăr, Dinicu Golescu, Gheorghe Asachi, Eliade Cîmpineanu, Bălcescu, Bărnuțiu, Negri, Alecsandri, Șaguna, Barițiu . . .

Epoca premergătoare înființării academiei este ilustrată prin activitatea societăților din Țara Românească, Moldova, Transilvania — literare, științifice, artistice —, organizații militante, avînd ca țel propagarea ideilor înaintate, propășirea culturii naționale unitare, întărirea conștiinței naționale, pregătirea ideologică a revoluției de la 1848, a Unirii, independenței, a eliberării întregului teritoriu național de sub stăpînirea străină.

Aceeași idee fundamentală domină apoi, atît începuturile cît și prima perioadă (1866—1918) din activitatea Academiei. Dealtminteri, însăși nașterea forului academic românesc este strîns împletită cu cauza unității naționale fiind subliniată între altele prin celebra litografie care surprinde momentul, cu profunde semnificații, cînd sînt primiți sărbătorește în capitală membrii transilvăneni ai Societății Literare Române sau prin volumele cu copertă tricoloră în care, o jumătate de veac mai tîrziu, au semnat românii de peste munți dorința lor fierbinte de unire cu România, încununată prin actul memorabil de la Alba Iulia.

Istoricul vechii academii române, sintetizat cu un bogat material ilustrativ în sala a II-a a expoziției, reliefează figurile și episoadele cele mai reprezentative ale vieții științifice din România.

Este dificil desigur a ne opri chiar și pe scurt asupra fiecăreia dintre contribuțiile aduse de marii învățați ai țării — istorici și filozofi, filologi și folcloriști, biologi și chimiști, geologi și geografi, matematicieni, fizicieni, juriști, scriitori, artiști.

Vom aminti numai sentimentul de mare mîndrie națională pe care-l încearcă vizitatorul văzînd numele lui Racoviță alături de Amundsen și Cook, portretul lui Gogu Constantinescu alături de Marconi, Edison și Einstein, și al lui Iorga alături de Charles Diehl.

Această parte a expoziției este bogată în piese originale: electroscopul tip Hurmuzescu construit în 1900 în atelierul Universității din Iași, theodolitul cu care Ștefan Hepites a executat primele hărți magnetice ale Romîniei, microscopul cu care a lucrat Victor Babeș și cel utilizat de Mrazec, costumul de explorator, harponul, hărțile și jurnalul folosite de Emil Racoviță în expediția sa pe « Belgica » la Polul Sud. Sînt expuse machetele care amintesc opera iluștrilor pionieri ai aviației românești și mondiale: Traian Vuia, Aurel Vlaicu, Henri Coandă.

Realizărilor științifice din anii construcției socialiste le este rezervat un mare spațiu expozițional în sala a III-a. O hartă luminată indică centrele și bazele de cercetare științifică, însoțită de o legendă: în țară există 267 unități de cercetare din care 56 institute ale academiei, 163 unități de cercetare departamentale și 48 laboratoare uzinale, însumînd toate 23 000 cadre.

Exponatele ilustrează măsurile luate de conducerea de partid și de stat în vederea dezvoltării cercetării științifice. Înființarea Consiliului Național al Cercetării Științifice — al cărui program pe perioada 1966—1970 cuprinde 1 564 probleme și teme și peste 1 200 acțiuni, cu accent deosebit pe sectoatele producției, — a marcat un moment deosebit de important în organizarea cercetării, în ridicarea acesteia la nivelul celor mai valoroase creații ale științei contemporane.

În sală sînt expuse între altele — în original sau în machetă — cîteva din realizările recente ale oamenilor noștri de știință: instalația DH 200 pentru adîncimi de foraj de 5 000 m, fibrograful electronic, insta-

https://biblioteca-digitala.ro

lația de cocsare întîrziată, corelatronul, debitmetru Doziport 435 (aparat pentru măsurarea dozei debit a radiației gamma în cîmpurile de radiații nucleare), instalația de stiren ș.a.

Evocarea concludentă prezentată în sala Dalles cu prilejul centenarului Academiei reprezintă un mișcător memento istoric și totodată un vibrant apel pentru toți cei chemați să ducă mai departe — pe bazele solide puse de iluștrii savanți din trecutul științei românești — opera de construire a viitorului, de înflorire și întărire a României socialiste.

Matei Ionescu

★

În cadrul aniversării centenarului un loc important l-au ocupat lucrările sesiunii generale științifice a Academiei Republicii Socialiste România care s-au desfășurat între 21—24 septembrie. În ziua de 21 septembrie, prima zi a sesiunii generale științifice, acad. Miron Nicolescu, președintele Academiei Republicii Socialiste România a rostit cuvîntul de deschidere după care au fost prezentate rapoarte sintetice de către vicepreședinții academiei: acad. S. Țițeica (Realizări și perspective în științele matematice, fizice, chimice, geologice și geografice), acad. R. Răduleț (Realizări și perspective în științele tehnice), acad. Șt. Milcu (Realizări și perspective în științele biologice) și acad. Ath. Joja (Realizări și perspective în științele sociale).

La ședința de deschidere ca și la cea de închidere au luat parte tovarășii Manea Mănescu, membru supleant al Comitetului Executiv, secretar al C.C. al P.C.R.; Roman Moldovan, vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, președintele Consiliului Național al Cercetării Științifice; conducători de ministere și instituții centrale; membrii Comitetului de organizare a centenarului; președinții secțiilor și filialelor Academiei; academicieni, profesori universitari, cercetători din institutele Academiei, din universități și institute de învățămînt superior, institute și unități de cercetare departamentale și uzinale, cadre muzeografice.

În după-amiaza zilei de 21 septembrie și în zilele de 22 și 23, lucrările sesiunii s-au desfășurat pe secții. În cadrul fiecărei secții lucrările au fost deschise prin comunicări care au sintetizat istoricul ramurilor respective (la secția de științe matematice: acad. G. Vrînceanu, la secția de științe fizice acad. H. Hulubei, la secția de științe chimice acad. C. D. Nenițescu, la secția de științe tehnice E. Carafoli, la secția de științe biologice acad. Emil Pop, la secția de științe agricole și silvice acad. G. Ionescu-Sișești, la secția de științe geologice și geografie acad. Al. Codarcea, la secția de științe medicale acad. Șt. S. Nicolau, la secția de științe economice și cercetări sociologice acad. V. Malinschi, la secția de științe filozofice, psihologice și juridice acad. Ath. Joja, la secția de științe istorice acad. C. Daicoviciu, la secția de științe filologice acad. Iorgu Iordan și la secția de literatură și arte acad. Al. Philippide).

În cadrul celor 12 secții au fost prezentate în total 454 comunicări, la elaborarea cărora au participat peste 1 000 de oameni de știință. Tematica sesiunii a cuprins o mare varietate de preocupări, centrate pe probleme majore actuale ale fiecărei ramuri. Totodată o parte din comunicări a fost consacrată evocării marilor figuri ale vechii academii române, și în general marii moșteniri lăsate generațiilor actuale de iluștrii înaintași ai științei, literelor și artei românești.

În ziua de 24 septembrie acad. Miron Nicolescu, președintele Academiei, a încheiat lucrările prezentînd concluziile sesiunii generale științifice.

Momentul culminant al festivităților l-au constituit manifestările din ziua de 26 septembrie cînd, în prezența conducătorilor de partid și de stat, a invitaților de peste hotare și a membrilor corpului diplomatic a avut loc, în sala Palatului Republicii, sesiunea solemnă consacrată sărbătoririi Centenarului Academiei.

Primit cu vii și îndelungi aplauze tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al C.C. al P.C.R., a adus salutul Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Consiliului de Stat și Guvernului, adresat tuturor oamenilor de știință și cultură din țara noastră, cu prilejul împlinirii unui secol de existență a Academiei. Cuvîntarea a fost subliniată în repetate rînduri cu puternice aplauze.

În continuare oaspeții de peste hotare au prezentat mesajele de salut ale academiilor, forurilor academice și universitare din 25 de țări (Austria, Belgia, Marea Britanie, R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, R.P.Chineză, R. Cuba, Danemarca, Elveția, Franța, R. D. Germană, Grecia, Irlanda, Italia, Izrael, R.S.F. Iugoslavia, Japonia, R. P. Mongolă, Olanda, R. P. Polonă, Statele Unite ale Americii, Suedia, R. P. Ungară, U.R.S.S.).

În încheierea sesiunii solemne, acad. Miron Nicolescu a exprimat în numele oamenilor de știință mulțumiri conducerii partidului și statului pentru sprijinul permanent acordat cercetării științifice, pentru îndemnurile deosebit de prețioase cuprinse în mesajul de salut adus de tovarășul Nicolae Ceaușescu. Vorbitorul a adresat mulțumiri oaspeților străini pentru participarea lor la marea festivitate a culturii românești.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME DE CERCETARE MAMALOGICĂ ÎN ACTIVITATEA MUZEOLOGILOR NATURALIȘTI

G. Marcheș

Progresul contemporan uimitor în tehnica de investigare și cercetare a demonstrat că pînă și într-un grup faunistic cum este cel al mamiferelor, deci, animale mari și lesne accesibile cercetătorului, sînt încă multiple probleme de rezolvat. Numeroase obiective în studiul mamiferelor — răspîndirea pe orizontală și verticală, frecvența, dezvoltarea, fluctuațiile numerice, migrațiile, invaziile, caracteristicile ecologice și etologice, evoluția epizootiilor, foloasele și daunele de pe urma lor și altele — necesită încă temeinice adînciri prin cercetări sistematice. Asemenea cercetări sînt cu atît mai valoroase cu cît se execută pe populații cît mai numeroase și variate din biotopuri cît mai diferite. Cum toate problemele posibile de cercetare, izvorîte din obiectivele enumerate, sînt legate cauzal de mecanismul intim al raporturilor trofice — chimismul mediului, influența factorilor fizici și în special condițiile termice și fototermice, metabolismul termic și hidric, relațiile inter și intraspecifice etc. — este de la sine înțeles că diversele fenomene bioecologice particulare sau locale care solicită explicații, le pot primi numai prin abordarea, pe aceste considerente, a problemelor.

Din analiza succintă doar a cîtorva aspecte din problematica bogată a studiului mamiferelor, se pot desprinde numeroase și diferite subiecte de cercetare, nu numai interesante din punct de vedere biologic sau faunistic, dar și ușor abordabile.

Astfel, deși la mamifere nu apare decît o slabă specializare trofică, remarcăm totuși în răspîndirea lor — atît pe orizontală cît și pe verticală — o anumită zonalitate determinată de modificările zonale ale abundenței și stabilității rezervelor de hrană. În zonele cu o bază trofică săracă sau cu condițiile unor accentuate modificări sezoniere și anuale, numai acele mamifere care au un regim de hrană eurifag pot exista. Speciile stenofage nu pot pătrunde și rezista în regiuni în care hrana lor este numai « periodic » abundentă. Iată de ce în zona alpină nu găsim — chiar dintre cele mai mobile mamifere (rozătoarele) — decît microtine care au un regim eurifag și de loc murine, care fiind granivore trăiesc în zone unde găsesc semințele esențelor lemnoase.

Cît de mare este influența caracterului nutriției la mamifere, apare evident în tipul biologic al speciei, exprimat prin acele particularități de structură și activitate a organelor ei care asigură nutriția (tipul dentiției, forma tractului digestiv sau intestinal etc.).

Deosebit de interesant este uneori modul de detectare și procurare a hranei de către mamifere. Aceste caracteristici sînt încă puțin studiate. În general cunoaștem, spre exemplu, că felidele sînt ajutate în detectarea și alegerea hranei de simțul văzului, utilizînd cunoscuta « pîndă » în timp ce la canide predomină olfacția (adulmecarea). Copitatele rezolvă procurarea hranei prin modul lor « nomad » de viață. Deplasările, gregarismul și lipsa unor adăposturi permanente au favorizat dezvoltarea fugii rapide și acuității organelor de simț, a apariției bine cunoscutei « prudențe » a acestor animale. Iată deci, că hrana și modul de procurare a ei au

https://biblioteca-digitala.ro

Popîndăul (Citellus citellus L.) în fața galeriei sale (orig.)

constituit principalii factori sub raport istoric care au determinat particularitățile fundamentale ale structurii, fiziologiei şi modului de viață al acestui grup de animale.

Microtinele, popîndăii şi unele murine fitofage consumă treptat hrana din jurul galeriei, mutîndu-şi mereu galeria din locuri cu hrană consumată, în altele cu abundență în hrană. Hrana consumată în special de microtine, conținînd o cantitate mică de calorii, obligă aceste animale ca după 2—4 ore să ingere o nouă cantitate, fapt care explică starea lor de activitate continuă în cursul celor 24 de ore. Unele cercetări efectuate la popîndăi (Marcheş, 1958) au demonstrat că aceste rozătoare — specific diurne — se orientează în detectarea hranei cu ajutorul văzului. Boabe administrate în galerii, deci la adăpostul întunericului, nu au fost mîncate, în schimb au fost consumate integral boabele aşezate la suprafață. Într-un studiu amplu privind cele două specii de rozătoare sinantrope *(Rattus norvegicus* şi *Mus musculus)* s-a putut constata că, în timp ce prima specie este ajutată în detectarea hranei de olfacție, cea de a doua foloseşte exclusiv simțul gustativ (Marcheş, 1955).

Tot hra a, dar mai ales hrana bogată în proteine, lipide şi glucide sau alte elemente fortifiante, este, în cea mai mare parte, cauza care determină caracterul dezvoltării şi dinamicii în natură a mamiferelor, în urma modificărilor proceselor metabolice. Este cunoscut faptul că aproape toate mamiferele hibernante consumă înainte de căderea în hibernare o hrană bogată în lipide (liliecii, popîndăii, ariciul, pîrşii etc). Pînă şi popîndăul consumă aproape exclusiv în această perioadă bulbi de *Poa bulbosa*, semințe şi fructe conținînd un procent mare de grăsimi şi foarte frecvent chiar insecte şi larvele acestora. Acelaşi fenomen se înregistrează şi la şoarecele de cîmp, specific ierbivor, care spre toamnă consumă un mare număr de insecte. Primăvara, în schimb, şi vara consumă vegetale suculente şi fructe conținînd apă, vitamine şi hidrocarbonate, iar toamna consumă semințe bogate în lipide.

Cervideele preferă toamna şi iarna o hrană lemnoasă bogată în celuloză, a cărei digestie este înceată, întreținînd astfel arderea în organism. Jderul, carnivor prin excelență, consumă totuşi primăvara o hrană vegetală bogată în hidrați de carbon şi vitamine. Deosebit de interesantă este constatarea că un mare număr de mamifere consumă toamna şi primăvara plante conținînd substanțe fortifiante sau cu acțiune curativă, ca: tanin, terebentine, uleiuri eterice sau alcaloizi, în cantități însemnate. Pînă şi jderul şi vulpea consumă caprifoi, soc (plante conținînd substanțe toxice excitante), scoruş, mălin, fructe de ienupăr. Copitatele şi rozătoarele se hrănesc în aceeaşi perioadă cu pelin sau *Salicornia*, bogate în uleiuri eterice şi cîteodată în

https://biblioteca-digitala.ro

alcaloizi toxici. Se ştie spre exemplu că cervideele ingeră cantităţi mari de trifoi amar *(Menyanthes trifoliata)*. O parte din hrana amintită are în conţinutul ei substanţe vermifuge sau vermicide care exercită o acţiune curativă în organismul animalelor infestate cu endoparaziţi.

Distribuţia rezervelor de hrană în natură şi nevoia de satisfacere a exigenţelor mamiferelor determină, în mod firesc, migraţiile sau deplasările accidentale. Deosebit de dezvoltat la mamifere este şi instinctul de strîngere a rezervelor de hrană, caracteristică ce se remarcă mai cu seamă la grupul rozătoarelor (hîrciogul, grivanul, popîndăul, veverita, orbetele, şobolanul de apă, şoarecele de mişună şi multe alte microtine şi murine mici).

Fenomenul hibernării — interesant ca adaptare — este deosebit de important în ceea ce priveşte procesul fiziologic intim în organism, proces care a servit în medicină la introducerea, mai ales în practica chirurgiei, a hipotermiei artificiale şi este edificator în special pentru faunîştii-ecologi în scopul cunoaşterii modificării în repartiţia geografică a speciilor respective, alături de posibilitatea urmăririi complexului fiziologic legat de acest fenomen.

Mamiferele eurifage şi în special numeroase carnivore, rozătoare şi insectivore merită a fi urmărite prin cercetări sistematice legate de hrana acestor animale. Nu rareori se vorbeşte, bunăoară, despre vulpe ca fiind exclusiv dăunătoare (pentru că distruge în special vînat util) numai pe bază de observaţii sporadice, informaţii neverificate, eronate sau exagerate. Este îndeobşte cunoscut faptul că regimul eurifag la mamifere nu prezintă un caracter permanent şi general; de multe ori ele sînt eurifage « de nevoie ». În situaţia cînd exigenţele de nutriţie a mamiferelor în natură sînt satisfăcute, majoritatea speciilor păstrează un regim oligofag (cîteva tipuri de hrană din acelaşi grup biologic) şi unele chiar un regim monofag (un singur tip de hrană din acelaşi grup biologic). Categorisirea unei specii drept dăunătoare sau folositoare, fără compararea sumei pagubelor cu aceea a foloaselor nu este şi nu poate fi corectă.

O cercetare sistematică efectuată timp de trei ani (1959—62) în ţara Bîrsei, privind hrana vulpii, prin analiza conţinutului stomacal, a demonstrat un conţinut de 95% exclusiv rozătoare (Marcheş, 1964). De altfel este cunoscut faptul că lipsa rozătoarelor în natură şi deci şi în hrana vulpilor reduce simţitor dezvoltarea lor fizică şi numerică şi provoacă chiar sterilitate (Formozov, 1935, Cirkova, 1941).

Recent au apărut de asemenea în unele publicaţii ale noastre informaţii cu privire la rolul dăunător al cîinelui-jder sau cîinelui-raton *(Nyctereutes procyonoides)*[1] în Delta Dunării, prin consum de ouă şi chiar mamifere mai mari (nurci, purcei) (Andone, 1965). Fiind din nou vorba de o specie eurifagă nu este fireşte exclus consumul unei hrane animale variate de către această specie, mai ales în condiţiile grindurilor sau plaurului din Deltă unde animalul, restrîns pe suprafeţe reduse de teren, nu a găsit hrana sa preferată. Nu este însă indicat, nici în această situaţie, a formula afirmaţii fără o cercetare sistematică şi cu probitate ştiinţifică. Grindurile şi plaurul Deltei sînt cutreierate de numeroase mamifere răpitoare, ca: nevăstuica, hermelina, şobolanul cenuşiu etc. care pot provoca, toate, acelaşi gen de pagube.

Analize stomacale făcute la 4 exemplare de cîine-raton în toamna anului 1965 în comuna Calica (Tulcea) au demonstrat exclusiv un conţinut de rozătoare (Marcheş, 1966).

Nu fără interes ar fi şi urmărirea hranei la o serie de mustelide ca: bursucul *(Meles meles)*, jderii *(Martes martes* şi *M. foina)*, dihorul de casă *(Putorius putorius)*, dihorul de stepă *(Mustela eversmanni)* şi nevăstuica *(Mustela nivalis)* precum şi dintre insectivore — ariciul *(Erinaceus europaeus roumanicus)*. În ceea ce priveşte ultima specie nimeni nu poate contesta valoarea economică pozitivă a acestui insectivor şi totuşi şi ariciul, alături de nevăstuică, poate deveni dăunător prin consumul ouălor în fazanerii.

Analize coprologice sistematice pe excrementele carnivorelor mici colectate periodic în diverse biotopuri, asociate cu analiza conţinutului stomacal al animalelor vînate şi cu analiza rezervelor din galeriile unor carnivore şi rozătoare, pot constitui preocupări care să aducă un aport deosebit la lămurirea caracteristicilor ecologice locale ale acestor mamifere. Asemenea date pot explica cauza menţinerii sau cauza dispariţiei unor specii din zona respectivă, dinamica lor şi mai ales rolul lor economic local.

Deşi schimbul permanent de substanţe, realizat prin intermediul nutriţiei, uneşte într-un ansamblu indisolubil organismele vii şi natura organică, influenţarea animalelor nu se realizează numai prin hrană, ci şi în foarte mare măsură prin chimismul întregii ambianţe (atmosferă, litosferă, hidrosferă). Particularităţile chimismului exterior determină în mod apreciabil posibilităţile de existenţă, de dezvoltare şi înmulţire a mamiferelor.

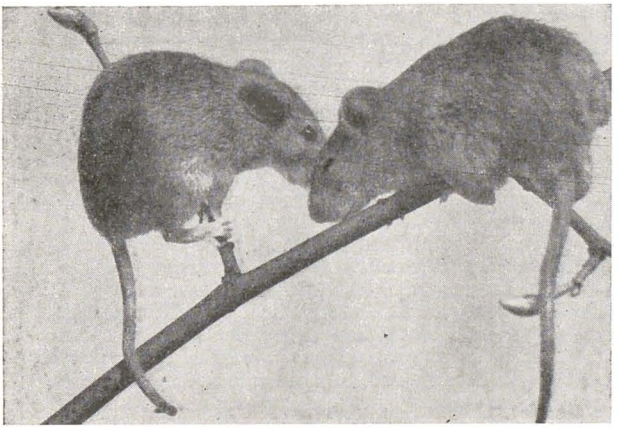
În mod normal, pînă la altitudinea de 1 000 m deasupra nivelului mării, atmosfera asigură în întregime necesităţile în oxigen pentru animale. Dar în această asigurare normală, au loc totuşi modificări care se repercutează asupra mamiferelor chiar dacă trăiesc la mici altitudini. O mărire a concentraţiei de bioxid de carbon din aer pînă la 1—3%, faţă de valoarea normală care este de 0,03%, determină mărirea apreciabilă a frecvenţei respiraţiei, iar la animalele hibernante accelerează procesul de hipotermie.

La altitudini mari, carenţa în oxigen inhibă dezvoltarea şi creşterea, diminuează prolificitatea mamiferelor. Aceeaşi carenţă în oxigen scade nivelul metabolic, mai ales la temperaturi care se depărtează de pragul optim.

---

[1] În unele muzee care au expus pe *Nyctereutes procyonoides* apare denumirea de « enot » sau « cîine-enot ». Cuvîntul « enot » este denumirea populară rusă pentru ursuleţul spălător *(Procyon lotor)*. Specia *Nyctereutes procyonoides* poartă în limba rusă denumirea « enotovidnaia sobaka », adică = cîine asemănător cu enotul. În consecinţă, denumirea de « enot » sau « cîine enot » este incorectă. Cum în toate manualele şi cursurile noastre de zoologie specia *Procyon lotor* este denumită « ursuleţul spălător » sau « Raton » şi cum noul nostru canid seamănă cu ratonul — pare mult mai logic şi mai pe înţeles să folosim denumirea de « cîine raton », sau eventual « cîine jder » (după denumirea germană bazată pe asemănarea acestui canid cu jderul).

https://biblioteca-digitala.ro



Şoarecele de grădină (Mus musculus spicilegus) şi depozitul său de rezerve de hrană («mişună») aşezat pe sol (orig.)

La scăderea presiunii atmosferice s-a constatat creşterea presiunii arteriale la iepuri (Kalmîşkova, 1950), iar la vaci scăderea producţiei de lapte (Terentiev, 1936). În general, la mamiferele care trăiesc în medii cu carenţe în oxigen se constată o concentraţie mai ridicată a hemoglobinei în eritrocite şi un volum mai mare de oxigen în sînge (Korjuev, 1952).

Sînt cunoscute experienţele lui Kalabuhov (1936—1950), care, cu ajutorul unei camere barometrice, a ridicat din cîmpie în munţi un număr de şoareci de pădure din speciile *Apodemus sylvaticus* şi *Apodemus flavicollis* pînă la altitudinea de 3 000 m, urmărind concentraţia hemoglobinei în sînge. În timp ce la *A. flavicollis* concentraţia hemoglobinei s-a ridicat cu 9—27% şi specia a rezistat, la *A. sylvaticus* pragul necesar n-a putut fi atins şi animalul a pierit. Într-adevăr, în natură, ultima specie nu urcă pe verticală decît pînă la 1 000 m. Speciile care trăiesc în zona alpină posedă de altfel, ca adaptare specială, o reducere a necesităţilor tisulare de oxigen (Slonin-Bondarenco, 1957). Mamiferele alpine au un sînge incomplet saturat cu oxigen şi în schimb bogat în bioxid de carbon, ca o consecinţă a diminuării excitabilităţii centrului respirator. Această situaţie duce în mod firesc şi la scăderea nivelului metabolic în regiunile de mare altitudine. Deci, viaţa la mari altitudini necesită adaptări speciale şi nu este de mirare că fauna din aceste zone este considerabil mai redusă, în special la mamifere.

Cercetarea răspîndirii pe verticală a mamiferelor se realizează în mod ideal prin urmărirea populaţiilor de micromamifere (rozătoare şi insectivore) care constituie în multe cercetări mamalogice «factori-etalon». Colectarea sistematică a acestor mamifere şi înscrierea ariilor lor de răspîndire în grafice pot înlesni explicarea componenţei specifice a biocenozelor, frecvenţa specifică, dinamica sezonieră şi accidentală precum şi elementele faunistice legate, prin condiţiile trofice, de mamifere etc.

S-ar părea că în ceea ce priveşte lumina, mamiferele sînt mai puţin sensibile, lucrurile însă nu stau aşa. Lumina joacă un rol important în schimbul caloric între mediu şi organismul mamiferelor. Ea influenţează accelerarea activităţii enzimatice şi formarea vitaminei D, atît de necesară mai ales organismului în creştere. Influenţa luminii asupra mamiferelor este de altfel evidentă şi în tipurile de adaptare apărute în decursul evoluţiei lor (forme nocturne, diurne, crepusculare). Dar, indiferent de categoria sau tipul de adaptare, regimul de iluminare influenţează la mamifere durata de gestaţie. Experienţe deosebit de interesante s-au făcut pe jderi (Pearson şi Enders, 1944) cu care ocazie s-a stabilit că, prin iluminare suplimentară, perioada de gestaţie la această specie s-a redus de la 10 luni la 6 luni. Tot lumina este factorul care, prin modificările sezoniere ale duratei zilei de lumină, determină la mamifere începutul şi sfîrşitul perioadei de reproducere, influenţînd în acelaşi timp dezvoltarea şi frecvenţa mamiferelor în natură.

Într-o măsură hotărîtoare sînt influenţate mamiferele de schimburile calorice şi temperatura mediului. Aceste elemente orientează dezvoltarea, supravieţuirea, efectivul şi distribuţia mamiferelor. Prin variaţia limitelor de temperatură apar fenomene de perturbare, dacă nu chiar de distrugere a structurilor inter şi intracelulare şi în general un dezacord între procese. Dintre mamifere, cele de talie mică (cum sînt chiropterele, rozătoarele) suferă modificări uneori fatale pentru existenţa lor. Aceste mamifere, comportîndu-se asemănător cu animalele heteroterme, nu posedă un sistem termoregulator stabil.

Schimburile calorice cu mediul provoacă încetinirea creşterii mamiferelor şi dezvoltarea lor defectuoasă (legea lui Allen). La mamifere cu un regim termoregulator instabil apar tocmai din această cauză o serie de acomodări ca hibernarea (popîndăi, pîrşi, arici, lilieci) sau somn de iarnă (viezure, urs) cu care ocazie metabolismul animalelor scade, iar temperatura corpului lor coboară la cele mai multe specii pînă aproape de pragul temperaturii mediului ambiant. Aceste influenţe sînt deosebit de evidente în comportarea rozătoarelor

https://biblioteca-digitala.ro

de talie mică şi în special a microtinelor, care îndeplinesc rolul cel mai important în întregul complex al relaţiilor inter şi intra specifice şi de care se leagă o serie de fenomene biologice care perturbă întregul echilibru biologic în natură. Dacă condiţiile de existenţă pentru aceste animale — şi în special condiţiile de temperatură şi hrană în natură — sînt favorabile, atunci se înmulţesc atît de intens şi precipitat încît curînd mediul lor de trai se suprapopulează, ceea ce duce în mod firesc la deplasări compacte, explozive, adică la invazii pe teritorii întinse sau limitate, în raport cu gradul de extindere a acestor condiţii de viaţă.

De altfel, toate mamiferele caută şi se menţin în zone cu o temperatură preferată, ceea ce indică o strînsă legătură între optimul termotactic şi caracterul specializării şi răspîndirii geografice. Valorile optime de temperatură determină la mamifere şi condiţionează perioadele de reproducere şi provoacă curbele de prolificitate maximă.

Faptul că niciodată sau foarte rar converg toţi factorii optimi de existenţă pe întregul teritoriu al unei ţări sau pe o întindere geografică mai vastă, face ca şi fenomenele de invazie la micromamifere să nu apară sau să nu se desfăşoare cu aceeaşi intensitate pe un întreg teritoriu. Invaziile mari şi masive de rozătoare, cu toate urmările lor nefaste, sînt mai puţin interesante din punct de vedere biologic decît fenomenele de invazie locale. Dacă în explicarea invaziilor extinse, generale, pot fi acceptate deopotrivă teoria factorilor endogeni şi a celor exogeni, atunci în cele locale, numai strict insulare, teoriile existente sînt insuficiente în explicarea fenomenelor. În ţara noastră există anumite zone insulare unde aceste fenomene ale înmulţirilor excesive la micromamifere au un caracter aproape de permanenţă. Asemenea zone se află în regiunile Braşov, Maramureş, Banat, Dobrogea, iar fenomenele biologice care se desfăşoară în aceste adevărate focare de înmulţire îşi aşteaptă dezlegarea.

Ceea ce este deosebit de important şi foarte actual în ecologia sanitară a mamiferelor este rolul acestora în generarea şi transmiterea unui mare număr de infecţii cu caracter epizootic şi epidemic. Infecţiile virotice şi bacteriene comune mamiferelor. cunoscute sub denumirea de zoonoze, sînt infecţii care apar spontan şi care se menţin în natură sub forma unor focare insulare, adică a focalităţii naturale.

Trebuie accentuat că condiţiile de existenţă pentru mamifere, discutate mai sus, sînt în mare măsură factori care determină şi în epizootologia animalelor momentele de declanşare a infecţiilor şi, în ultimă instanţă, starea de sănătate a întregului complex faunistic, în primul rînd, în biocenozele primare (eubiocenoze).

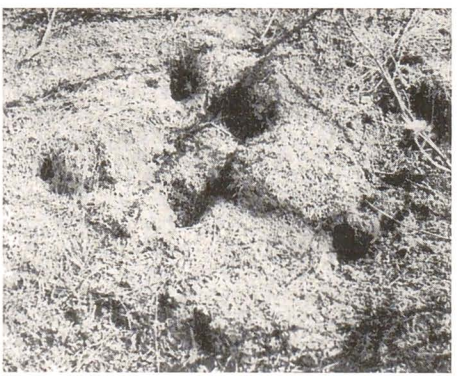
În general, sînt considerate ca rezervoare de infecţie rozătoarele, dar practic nu există mamifer care să nu poată contribui la întreţinerea cît şi la diseminarea bolilor zoonotice. Rozătoarele, prin mobilitatea lor excesivă şi densitatea lor mare, îndeplinesc rolul vectorilor care împînzesc exploziv suprafeţe mari şi transportă boala din biocenozele primare în agrobiocenoze (biocenoza cultivată) şi în antropobiocenoză (colectivităţile umane).

Una din cele mai cunoscute zoonoze — cum este trichineloza — îşi are, spre exemplu, rezervorul în mamifere mari, cum ar fi porcul mistreţ, ursul, bursucul, vulpea, pisica sălbatică şi mai puţin la rozătoare de cîmp şi de pădure. Şobolanul de casă *(Rattus norvegicus)* constituie aproape singurul rezervor dintre rozătoare pentru această parazitoză şi singurul pericol pentru infestarea porcului domestic. Boala la om s-a constatat frecvent în urma consumului de carne de mistreţ sau urs (pastramă).

Una din cele mai grave viroze, cum este turbarea, poate apărea spontan şi poate fi răspîndită de o serie de mamifere de pădure ca lupul, vulpea, pisica sălbatică — fenomen care s-a înregistrat la noi recent, în pădurile din nordul ţării.

Rozătoarele mici de cîmp şi de pădure joacă un rol important în generarea unei serii de boli zoonotice ca: encefalita, coriomeningita limfocitară, tularemia, leptospirozele, pseudotuberculoza, tifosul pulmonar, salmonelozele şi multe altele (Marcheş, 1964).

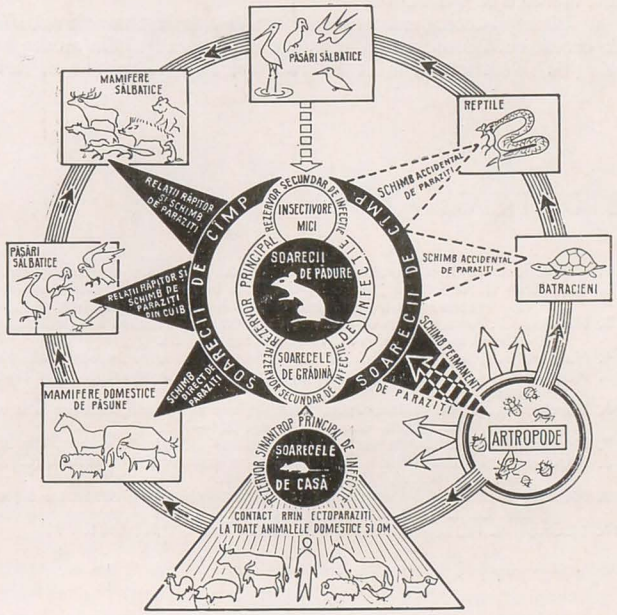
Şoarecele de cîmp (Microtus arvalis Pall.) şi solul presărat de galerii în timpul unei invazii (insula Popina — 1965) (orig.)



https://biblioteca-digitala.ro

Un studiu epizootologic efectuat în Cehoslovacia (Asmera J. şi colab., 1962) în timpul unei epidemii de encefalită a demonstrat prezenţa virusului encefalitic în proporţie de 80% la aproape toate speciile de rozătoare hidrofile din regiune (şoareci de pădure şi şobolani de cîmp) şi în acelaşi timp la aproape toţi cerbii, căprioarele şi la toţi iepurii, aricii şi vulpile analizate. Această infecţie, destul de gravă pentru om, constatată

Mamiferele şi mecanismul de transmitere a encefalitei în natură (orig.)

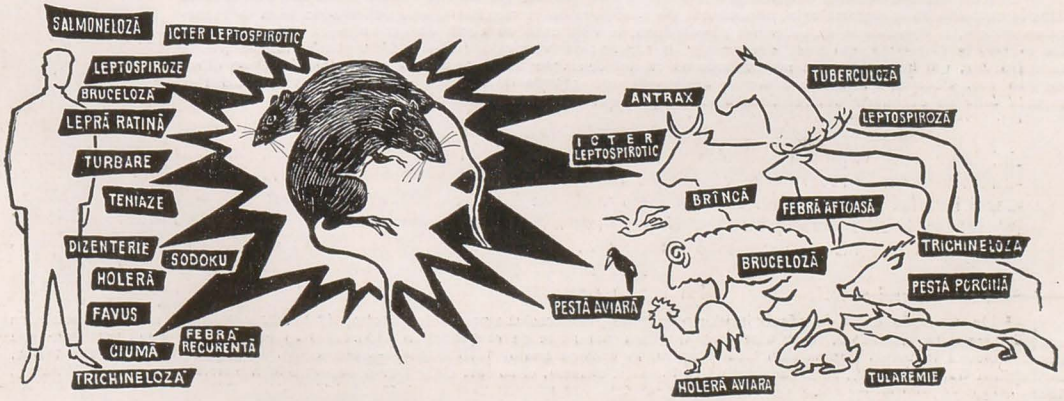


frecvent şi la noi, a fost identificată în condiţiile ţării noastre şi la unele păsări de baltă şi în special la stîrcii cenuşii. Este posibil ca encefalita să apară la păsări prin consumul de către acestea a rozătoarelor bolnave.

Apariţia pe teritoriul Ungariei a unei epidemii de nefrozonefrită hemoragică (descrisă pînă atunci numai în regiunile asiatice ale Uniunii Sovietice), al cărei rezervor s-a dovedit a fi şoarecele de pădure *(Apodemus sylvaticus)*, indică posibilitatea unui rol al rozătoarelor şi în alte infecţii cu origine încă neidentificată, cum este nefropatia endemică din unele zone ale sud-estului european.

Prezenţa unor elemente de origine diferită pe teritoriul ţării noastre înlesneşte localizarea unor infecţii avînd acel aşi origini, realizîndu-se astfel un circuit de-a dreptul intercontinental.

Bolile transmise de şobolanul de casă (Rattus norvegicus Berk.) la om şi animale (după Marcheş)



https://biblioteca-digitala.ro

Relațiile strînse între rezervorul sau vectorul mamifer cu ectoparaziții hematofagi (în special acarieni) pe de o parte și cu dușmanii săi naturali, cărora le servește drept hrană, pe de altă parte, asigură nelimitat condițiile de diseminare a infecțiilor în natură și în cuprinsul așezărilor.

Multiple sînt întrebările care se iscă în urmărirea acestor fenomene. De ce bolile apar în focare insulare?[2] Care anume factori concură la declanșarea infecțiilor? De ce unele zone păstrează un caracter endemic deși sînt identice cu zonele vecine?

Biologul ecolog animat de dorința de a deslega tainele naturii va găsi în aceste întrebări tot atîtea subiecte de cercetare. De aceea noi îndemnăm pe naturaliștii din muzee să abordeze aceste probleme, de mare interes științific și economic, în cercetările lor, care nu trebuie să se limiteze la teme de sistematică a mamiferelor.

BIBLIOGRAFIE

1. Constantinescu S. și Marcheș G., *Rozătoarele, pericolul si combaterea lor*. Edit. Centr. Ed. Sanit., 1957.
2. Cornelson D., Petrea D., Marcheș G., Duca M., Feller H., *Contribuțiuni la cunoașterea răspîndirii în Moldova a unor mamifere cu rol potențial în transmiterea tularemiei*. Bul. Ses. St. Inst. Med. Iași, vol. III, 1956, pg. 1281—1303.
3. Marcheș G., *Angaben zur Verbreitung und wissenschaftlichen und praktischen Bedeutung einiger Säugetiere in der Dobrudscha*. Vol. « Conf. II-a Nat. Ocrot. Nat. », 1965, pg. 33.
4. Marcheș G. și Boguleanu Gh., *Animale folositoare în lupta împotriva dăunătorilor din agricultură*. Edit. Agrosilvică de Stat, 1956.
5. Marcheș G., *Cercetări bionomice și ecologice privind fauna rozătoarelor din zonele de nefropatie endemică din Banat și Oltenia* (sub tipar).
6. Marcheș G., *Etude taxionomique, bioécologique et biogéographique des rongeurs vecteurs de la région Dobrogea*. Vol. Stud. și Cerc. Inst. Igienă, Buc., 1965, pg. 218—253.
7. Marcheș G., *Rozătoarele vectoare si echilibrul biologic în natură*. Ocrot. Nat., t. 9, nr. 2, 1965, pg. 139—157.
8. Marcheș G. și Theiss Felicia, *Studiul biologic si ecologic al popîndăului (Citellus citellus L.) în R.P.R.* Anal. Inst. Cerc. Agronomice Buc., vol. XXVI, 1958, pg. 253—280.
9. Marcheș G., *Studiul biologic, ecologic, epidemiologic si de combatere a șoarecelui de cîmp (Microtus arvalis Pall) în R.P.R.* Vol. Ses. St. I. I P.M., 1964, pg. 18.
10. Naumov N. P., *Ecologia animalelor*. Edit. Acad. R.P.R., 1961.

РЕЗЮМЕ

Автор рассматривает некоторые проблемы из области маммологии, которые могут быть предметом исследования для научных работников музеев. Это вопросы пищи, с которыми тесно связано распределение по зонам и развитие некоторых животных, а также их роль в природе. Затем вопросы химических процессов, которые могут определить распределение по вертикали (необходимость в кислороде), а также вопросы света, температуры и т.д. Санитарная экология также представляет большой интерес в связи с эпизоотией.

RÉSUMÉ

L'auteur discute certains problèmes qui peuvent être abordés par les chercheurs travaillant aux musées dans le domaine de la mammalogie, notamment les questions de la nutrition, auxquelles sont liées la repartition zonale, la dynamique de certaines populations, le rôle utile ou nocif de ces animaux dans la nature. De même, le chimisme, qui peut déterminer la répartition verticale (besoin d'oxygène), la lumière, la température, qui influencent les mammifères en ce qui concerne leur comportement écologique et éthologique etc. L'écologie sanitaire présente également une grande importance concernant les épizooties et surtout celle de découvrir des relations biocénotiques qui déterminent ces phénomènes.

[2] Un exemplu clasic de « focar insular » de înmulțire excesivă a șoarecelui de cîmp *(Microtus arvalis)* și apoi de declanșare a unei infecții leptospirotice, care a secerat întreaga populație de rozătoare în decursul unei perioade de două săptămîni, s-a putut constata în insula Popina (din lacul Razelm) în toamna anului 1965 (august—septembrie). În același timp, dincolo de lac, în Comuna Calica (Tulcea), rozătoarele nu s-au înmulțit excesiv, ci au fost chiar într-o depresiune numerică accentuată (Marcheș, 1966).

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE ASPECTE ALE PALEOLITICULUI SUPERIOR ÎN ROMÂNIA

Lucian Roșu

În ultima vreme, numeroasele descoperiri arheologice privind paleoliticul au dus, inevitabil, la discuții în legătură cu periodizarea acestei îndepărtate epoci din istoria omenirii.

Dacă pentru începuturile paleoliticului problemele încep să fie mai clare, deși există încă unele controverse, pentru problemele trecerii de la paleoliticul mijlociu la cel superior și cele referitoare la evoluția paleoliticului superior, în ultima vreme, au apărut numeroase ipoteze care, considerăm, că sînt tocmai rezultatul modului divers în care dezvoltarea diferitelor colectivități omenești în condiții de asemenea deosebite de la o zonă la alta este atestată de arheologie [1].

Referindu-ne la situația de la noi, observăm că de asemenea cercetările din ultimii ani prezintă în cu totul altă lumină evoluția paleoliticului superior, periodizarea sa nemaicorespunzînd vechii scheme a lui Mortillet. Am aminti în acest sens, printre altele, descoperirile de la Dîrțu, Cetățica, Ocna Sibiului ș.a.

Se observă astfel că la începutul paleoliticului superior alături de uneltele caracteristice aurignacianului continuă să persiste unelte de formă și tehnică musteriene. Sînt cunoscute în acest sens descoperirile de la Cetățica-Ceahlău. În alte cazuri, Baia de Fier [2], Nandru și lozășel [3], Ocna Sibiului [4], Peștera [5], se constată o persistență a formelor și tehnicii musteriene în paleoliticul superior, fără prezența aurignacianului. La Ocna Sibiului chiar pînă în ultimul interstadiu al Würmului (W—II—III) [6].

În afara cazurilor în care aflăm prezența aurignacianului în context cu musterianul la începutul paleoliticului superior — îndeobște pînă în W I—II — sau musterianul întîrziat, dezvoltarea paleoliticului superior este dominată de colectivitățile de tip aurignacian.

Descoperiri mai importante care documentează prezența aurignacianului la noi s-au făcut la: Peștera Ripiceni, Cioclovina, Întorsura Buzăului, Suharul-Dolj, Topalu-Constanța, Baia de Fier-Dolj, Vădastra, Hăbășești, Cetățica-Ceahlău, Dîrțu-Ceahlău.

---

[1] L. Pradel, *Trecerea de la Musterian la Perigordian scheletic și industrial*, « Current Anthropology », vol. 7, nr. 1, feb. 1966, p. 33 și următoarele.

[2] C. S. Nicoläescu-Plopșor, *Rezultatele principale ale cercetărilor paleolitice în R.P.R.*, « SCIV », nr. VII. 1—2, 1956. p. 7—39. vezi și C. S. Nicoläescu-Plopșor și M. Petrescu-Dîmbovița, *Principalele rezultate ale cercetărilor arheologice de la Bicaz*, « Materiale și Cercetări arheologice », V, 1959, p. 48.

[3] C. S. Nicoläescu-Plopșor și colab. *Șantierul Arheologic Nandru*, « Materiale și Cercetări arheologice », vol. III/1957, p. 29—40.

[4] Lucian Roșu, *Die mousterien — Funde von Salzburg* (Ocna Sibiului) — « Forschungen zur Volks-und Landeskunde » — nr. 6/1963, p. 123—127.

[5] C. S. Nicoläescu-Plopșor, *Săpăturile de la Peștera*, « Materiale și Cercetări arheologice », VI/1959.

[6] Lucian Roșu, *Die mousterien — Funde von Salzburg* (Ocna Sibiului) — «Forschungen zur Volks - und Landeskunde», 6/1963, p. 123—127 și C. S. Nicoläescu-Plopșor și Elena Covacs, *Cercetările paleolitice din Regiunea Baia Mare*, «Materiale și Cercetări arheologice », nr. VI/1959, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

Un bogat material arheologic şi faunistic a fost recoltat de N. N. Moroşan prin săpăturile în peştera de la Ripiceni în 1926. Astfel forme ca : lame, grattoire, nuclee şi percutoare apar în asociere cu resturi fosile de Bos Primigenius, Bizon Priscus, Cervus Elaphus, Equus Caballus Fossillis, Canis Vulpae, Felis Spelaea etc. Acest material a fost descoperit în stratul I. În stratul III mai apar lame de silex, racloire, sule răzătoare, cuţite de os şi instrumente pentru gravat.

În afară de fauna prezentă în stratul I mai apar resturi de Cervus Megaceros, Hyaena Spelaea, Canis Lupus Spelaeus şi oase de păsări nedeterminate.

Foarte importantă însă pentru problema aurignacianului a fost descoperirea lui I. Teutsch de la « Întorsura Buzăului » sau « Buzăul Ardelean ». Materialul rezultat din această staţiune a fost trimis în 1910 pentru studiu la Viena, cînd dr. Hoernes a întărit presupunerile lui Teutsch, că acest material ar aparţine aurignacianului [7].

Şi studiul lui R. R. Schmidt asupra aceluiaşi material în 1912 a avut ca rezultat plasarea acestuia tot în aurignacian. În timpul cercetărilor, aici a fost surprinsă o apreciabilă cantitate de cărbuni, ceea ce a presupus existenţa unor vetre de foc, şi numeroase silexuri a căror prezenţă, într-un număr aşa de mare, se explică şi prin imediata apropiere a sursei de materie primă, Dealul Negru care se află la o depărtare de aproximativ 950 m[8].

În prima fază a cercetărilor, aici nu a fost surprins nici un rest faunistic.

Teutsch afirmă că au fost descoperite cca 20 000 piese de silex, dar bine definite dintre acestea nu ar fi decît 100 şi acestea aparţin aurignacianului.

O examinare mai atentă a materialului a putut permite observaţia că un mic număr de piese ar fi ceva mai vechi decît restul. Acestea sînt patinate şi au un lustru foarte accentuat, iar muchiile pieselor, de asemenea sînt strălucitoare. Numărul mare de piese, însă, nu au patină. Am avea de-a face probabil aici cu un aurignacian mai vechi — poate mijlociu — reprezentat prin piesele patinate şi un aurignacian superior reprezentat prin restul pieselor nepatinate. Între aceste piese, sînt nelipsite lamele cu duble crestături opuse, de tip îngust, lamele late şi bine retuşate marginal, un apreciabil număr de nuclee şi percutoare.

Grattoirele descoperite la Întorsura Buzăului sînt retuşate bine şi prelucrate într-o tehnică mai avansată. Capetele uneltei sînt puţin rotunjite iar muchiile lamei sînt bine lucrate şi uniforme. Au fost descoperite şi două grattoire lucrate din miez dintre care unul se apropie ca tip de racloirul cu tăiuş abrupt aurignacian. Ca dimensiuni această unealtă este mai mare decît cele tipic aurignaciene, dar forma acesteia cu tăiuş abrupt (de asemenea cele două escavaţii simetrice pe de o parte şi de alta a tăiuşului) denotă o factură aurignaciană, motiv pentru care a fost atribuită acestei culturi.

Un număr mare de lame, cca 700, ale căror dimensiuni variază între 14—104 mm dovedesc de asemenea încă o dată bogăţia silexului în această regiune. Aceste lame aparţin ca tehnică aurignacianului inferior. Piese asemănătoare cu acestea au fost descoperite şi la Krems-Kamp Wagram şi în peşterile carstului din Moravia [9].

Unealta caracteristică pentru aurignacianul mijlociu şi superior este răzuitorul.

Tot în această regiune, a mai întreprins cercetări şi arheologul Martin Roşca începînd din 1924. Săpăturile au surprins într-un strat de argilă loessoidă mai multe bucăţi de silex — dintre care unele lucrate — nuclee, deşeuri şi produse nefinite. Ca faună a apărut numai un molar de Equus caballus fossillis.

Trebuie amintită şi prezenţa a două lame de silex aurignaciene în descoperirile de la Ohaba Ponor [10], în asociere cu resturile fosile ale ursului de peşteră, vulpii etc. Din pămîntul de asvîrlitură al vechilor săpături s-au mai recuperat încă două lame şi o sulă de os şlefuit, acoperită cu crustă de calcar, aparţinînd aceluiaşi nivel.

Atît aurignacianul de aici, cît şi cel prezent sporadic la Baia de Fier şi Boroşteni, a fost considerat drept un aurignacian întîrziat [11].

Aurignacianul este destul de bine documentat la noi — cu toate că cercetările în această direcţie au fost destul de reduse pînă de curînd.

La Peştera, săpăturile din 1957 au stabilit prezenţa unor locuri musteriene întîrziate în W. I—II, apoi o locuire vremelnică în W. II, aparţinînd aurignacianului mijlociu şi una gravettiană în W.III [12].

Pentru verificarea şi elucidarea situaţiei de la lozăşel, în urma unor cercetări de suprafaţă, s-au întreprins cercetări în lungul Văii Cremenoasa şi pe terasele dimprejur.

---

[7] Iulius Teutsch, « A magyarbodzai aurignacian » — 1914, Budapest, p. 51—64.
[8] Ibidem.
[9] I. Teutsch, « A magyarbodzai aurignacian » — Budapest, 1914, p. 51
[10]. C. S. Nicoläescu-Plopşor, *Rezultatele principale ale cercetărilor paleolitice in ultimii patru ani in R.P.R.*, « SCIV », tom.VII, nr. 1—2, 1956, p. 26.
[11] Ibidem
[12] C. S. Nicoläescu-Plopşor, *Săpăturile de la Peştera*, « Materiale şi cercetări arheologice », nr. 6, 1959, Ed. Acad. R.P.R.,p.29.

https://biblioteca-digitala.ro

Atît la izvoarele pîrîului Cremenoasa cît şi în împrejurimile sale, se găsesc mari cantităţi de opal care, pe cursul pîrîului, apar în spărturi de diferite forme şi mărimi.

Printre aceste spărturi naturale, mai apar şi unelte sigur lucrate de mîna omului. Probabil că aceste unelte lucrate să fi fost aduse de pe terasele superioare ale rîului, datorită acţiunii de transport a apelor sau deplasărilor de teren. În punctul Prosea, apar cantităţi mari de spărturi — deşeuri rămase de la cioplirea uneltelor de opal. Toate acestea denotă existenţa unui atelier de prelucrarea opalului. Se pot deosebi bolovani mari de proastă calitate şi ciopliţi neregulat, aşchii de decojire, percutoare şi lame. Prezenţa nucleelor prizmatice, percutoarelor rotunde şi lamelor dovedesc existenţa aici a unei aşezări aparţinînd paleoliticului superior [13].

La Vîlcele (tot în această localitate) a fost găsit un fragment de factură « solutreană » timpurie. Pe baza acestui singur fragment s-a considerat că atelierul în care a apărut această unealtă fragmentară s-ar încadra în solutreanul timpuriu. Acest vîrf a fost descoperit recent, dar şi Roşca Marton a mai descoperit asemenea vîrfuri în albia pîrîului Cremenoasa. În context cu acestea apar însă şi unele piese de facies musterian reprezentate prin răzătoare cu retuşe duble de ascuţire, aşchii şi baza unui vîrf de mînă cu planurile de lovire faţetate, care a fost atribuit szeletianului [14].

O altă aşezare este Brotuna aşezată pe malul drept al Crişului Alb. Aici pe « Coasta Cremenii » care în realitate este una din terasele Crişului, cu o înălţime de peste 100 m, se găsesc din abundenţă bolovani de opal şi aşchii. Înainte de izbucnirea primului război mondial, de aici s-a exploatat intens silexul, mărturie fiind gropile din care s-a extras şi care se mai văd şi azi. Calitativ, opalul de aici este superior celui de la lozăşel. Şi aici ca şi la lozăşel ne aflăm în faţa unui paleolitic superior, reprezentat prin cîteva aşchii atipice, două percutoare şi un nucleu.

Tot în această regiune, pe stînga Crişului Alb se află satul Prăvăleni. La marginea acestui sat este locul numit « Dîmbul Cremenii ». Pe coama acestui dîmb apar sporadic fragmente de silex, dar pe versantele sale se găseşte în cantităţi mari. Şi aici au avut loc exploatări ca la Brotuna [15]. Au fost sesizate cîteva aşchii cu urme de folosire. Noutatea constă în apariţia cîtorva topoare cu urme de început de perforare iar altele chiar perforate, aparţinînd neoliticului.

În Moldova, la Ripiceni, N. N. Moroşan recoltează din stratul V un material arheologic pe care-l consideră solutrean inferior [16]. Au fost descoperite lame de silex, răzuitoare, burghie, săpătoare-hîrleţe (este vorba de săpăligi de mînă pentru scos rădăcini şi tubercule), sule de corn de cerb etc. Criteriul după care Moroşan le-a considerat drept solutreene a fost acela că uneltele prezintă o lucrătură mai fină decît a uneltelor aurignaciene. Această afirmaţie este combătută de C. S. Nicolăescu-Plopşor, care spune că nu se poate ca această încadrare să se sprijine pe numai două piese de silex, al căror retuş de altfel este caracteristic şi aurignacianului [17]. De aceeaşi părere este şi Ion Nestor, că la Ripiceni avem de-a face exclusiv cu un aurignacian, cu toate că Moroşan era convins că în stratul V lamele puternic retuşate şi foarte frumoase ar fi solutreene. În stratul I despre care am discutat mai sus s-ar putea la fel de bine să avem de-a face cu un musterian sau cu unele forme mai timpurii aurignaciene [18].

Nu ar fi exclus ca şi la Ripiceni să ne aflăm în faţa unei situaţii în care coexistă aurignacianul mijlociu, cu acele vîrfuri de mînă care amintesc tradiţia musteriană, împletirea acestora neconstituind o excepţie.

O altă descoperire ale cărei rezultate se leagă tot de problema acestui « solutrean » este aceea din Valea Chicereului, regiunea Braşov.

În 1924, Breuil, examinînd colecţia lui Teutsch de la Braşov, dă semnalul pentru prima oară despre existenţa « solutreanului » la noi în ţară [19]. În această colecţie descoperise un instrument lucrat aproape în aceeaşi tehnică şi aproape în aceeaşi formă ca şi cele descoperite mai tîrziu în peştera Szeleta, ceea ce a făcut mai apoi să fie considerat szeletian.

Concluzia care se desprinde din cele relatate mai sus, este că nu poate fi vorba de existenţa unei etape a solutreanului în dezvoltarea paleoliticului superior de pe teritoriul patriei noastre ; ceea ce a fost considerat solutrean pînă de curînd, de către unii cercetători, sau szeletian de către alţii, nu este altceva decît o întîrziere, o persistenţă a unor forme şi tehnici de factură musteriană, care coexistă cu aurignacianul. În unele cazuri, aşa cum s-a constatat şi prin cercetările întreprinse de noi la Ocna Sibiului [20] sau la Cetăţica I

---

[13] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Cercetări asupra paleoliticului timpuriu*, « Materiale » III/1957, p. 281—285.
[14] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Cercetări asupra paleoliticului timpuriu*, « Materiale », III, 1957.
[15] Ibidem.
[16] N. N. Moroşan, *Le solutréen de la Moldavie du NE*, Communication au VII-e Congrès International d'Histoire, sect. La Préhistoire. Varşovia, 1933.
[17] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Cultura Solutreană în România*, « Memoriile muzeului regional Craiova », Tomul I, 1929.
[18] I. Nestor, « Der Stand der Vorgeschichtsforschung in Rumänien », 1933, p. 22—24.
[19] H. Breuil, *Stations paléolitiques en Transilvanie*, « Buletinul Societăţii de ştiinţe din Cluj », Tom. II, iulie 1925.
[20] Lucian Roşu, *Die Mousterien — Funde von Salzburg* (Ocna Sibiului), «Forschungen zur Volks — und Landeskunde», nr.6/1963.

https://biblioteca-digitala.ro

— Ceahlău [21], aveam de-a face cu o persistență a formelor și tehnicii musteriene, paralel cu începutul tehnicii de prelucrare lamelară a silexului.

O scurtă privire de ansamblu asupra descoperirilor privind paleoliticul superior de pe teritoriul patriei noastre ne determină a considera că întreaga sa evoluție este caracterizată printr-o dezvoltare a aurignacianului, alături de care continuă să existe, pe perioade mai mari sau mai mici, forme musteriene.

În acest sens, cea mai clară împletire a elementelor caracteristice musterianului cu cele ale aurignacianului inferior a fost sesizată de noi la Ceahlău, Cetățica I, în campania 1956—1957.

Aceste constatări au fost confirmate și de C. S. Nicolăescu-Plopșor [22] care este de acord cu atribuirea descoperirilor de la Cetățica I celui mai vechi paleolitic de pe Valea Bistriței. Aici în interstadiul W.I—II, alături de unelte cioplite din roci silicioase locale, așchii cu bulb de percuție proeminent, unghi deschis al planului de lovire, în raport cu linia de desprindere, un vîrf de mînă și cu nucleu prismatic apare și tehnica lamelară.

Evoluția aurignacianului se încheie în momentul în care vîrfurile de tip gravette se întîlnesc stratigrafic cu neoliticul timpuriu, reprezentate prin ceramică grosolană. Acest moment de contact a fost de asemenea întîlnit destul de edificator tot la Cetățica I, în zona de contact a ultimelor depuneri ale W III și primelor depuneri ale holocenului [23].

Această situație, cît și descoperirile de la Dîrțu, Cremeniș, Podiș, Ceahlău, care demonstrează o intensă locuire gravettiană cu tendință de microlitizare, ce persistă și în holocen, fac mai ușor de înțeles situația semnalată la Cetățica I — întîlnirea gravettianului cu ceramica, la începutul holocenului — și într-o oarecare măsură și la Bofu [24].

Locuirea purtătorilor culturii gravettiene tîrzii, care se întinde și în holocen, este caracterizată prin locuința de suprafață și numeroase vetre de foc [25].

Din cele cîteva sumare relatări ale descoperirilor din paleoliticul superior privind teritoriul patriei noastre se desprinde imaginea unei dezvoltări a culturii materiale din această epocă într-un mod diferit de cît cel cunoscut pînă în prezent.

A fost surprins astfel momentul de contact al elementelor de cultură materială caracteristice paleoliticului mijlociu, atît ca formă cît și ca tehnică, cu cele caracteristice paleoliticului superior de tip aurignacian, reprezentate prin tehnica de desprindere lamelară. O altă constatare este aceea că aurignacianul — cu cele trei faze ale sale: inferior, mijlociu și tîrziu — se dezvoltă începînd din W.I—II pînă la limita superioară a W.III, cînd prin vîrfurile de tip gravette se întîlnește stratigrafic cu ceramica. În sfîrșit se observă, în unele cazuri, o persistență a formelor și tehnicii musteriene, pînă în W.II—III în zone în care aurignacianul nu a fost pînă în prezent identificat. Interpretările care atribuie unele descoperiri solutreanului sau szeletianului, în această situație apar, după opinia noastră, discutabile [26].

РЕЗЮМЕ

Анализируя археологические открытия, касающиеся позднего неолита, автор делает вывод: Румыния в том, что касается территории, отличается от остальной Европы в том смысле, что на протяжении всего ее развития преобладает ауригнакская эволюция.

В некоторых случаях наблюдается феномен устойчивости мустьерских форм и техники, параллельно с ауригнаком или одновременно с ним, вплоть до последней стадии Вюрма.

RÉSUMÉ

Analysant les découvertes archéologiques concernant le Paléolithique supérieur, l'auteur conclut que la période en question se présente, pour le territoire de la Roumanie, autrement que pour le reste de l'Europe, dans le sens que son développement est entièrement recouvert par l'évolution de l'aurignacien.

Dans certains cas on a également observé le phénomène de persistance des formes et de la technique moustériennes, de pair avec l'aurignacien ou mélangé à celui-ci, jusqu'au dernier interstade du Wurm.

---

[21] Lucian Roșu, Cetățica I, Monografie arheologică Bicaz, — în manuscris.

[22] C. S. Nicolăescu-Plopșor și M. Petrescu-Dîmbovița, *Principalele rezultate ale cercetărilor arheologice de la Bicaz*, « Materiale și Cercetări arheologice », nr. V/1959, p. 48.

[23] C. S. Nicolăescu-Plopșor și colab., *Șantierul arheologic Bicaz*, « Materiale și cercetări arheologice », nr. VII, 1961, p. 39.

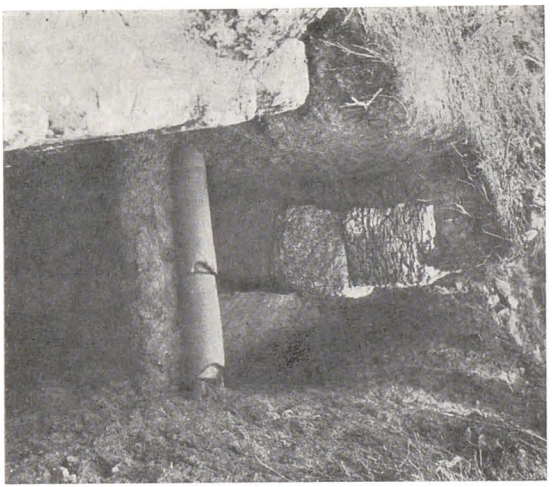
[24] C. S. Nicolăescu-Plopșor și M. Petrescu-Dîmbovița, *Principalele rezultate ale cercetărilor arheologice de la Bicaz*, « Materiale și cercetări arheologice », nr. V/1959, p. 52.

[25] Ibidem.

[26] M. Bitiri, SCIV, tom 16, nr. 3/1965, p. 432.

https://biblioteca-digitala.ro

UN NOU «MUNTE ÎNTĂRIT CU ZIDURI»



Feţele Albe — zidul C întrerupt pentru a face loc conductei.

Hadrian Daicoviciu şi Ion Glodariu

Scriitorii mai vechi, arheologi profesionişti sau amatori, care s-au ocupat de vestigiile antice din Munţii Orăştiei, amintesc şi resturile de ziduri de la Feţele Albe [1], fără a putea însă localiza această înălţime. Vagile lor informaţii, culese de la localnici sau preluate de la cărturari şi mai vechi, despre ruinele îngropate într-un codru secular şi despre rămăşiţele unor ziduri ciclopice n-au devenit un bun al ştiinţei decît mai tîrziu, în urma recunoaşterilor efectuate pe teren de C. Daicoviciu [2]. Acestea au precizat că sub denumirea de Feţele Albe muntenii din partea locului înţeleg coasta de sud, însorită [3], a unei muchii a Muncelului, despărţită prin îngusta Vale Albă, afluent al Văii Godeanului, de Dealul Grădiştii, păstrătorul ruinelor Sarmizegetusei regeşti. C. Daicoviciu a constatat pe Feţele Albe [4], la circa 100 m deasupra văii, cam în dreptul cisternei de pe Dealul Grădiştii, mai multe terase cu lipitură arsă şi, ceva mai sus, o terasă cu cîteva blocuri de piatră trădînd prezenţa unui turn. Deosebit de importantă părea terasa largă situată pe la jumătatea coastei Feţelor Albe, în dreptul unui punct aflat pe Valea Albă, la aproximativ 800 m de confluenţa acesteia cu Valea Godeanului; aici se distingeau urmele (ziduri şi blocuri de zid) ale unei fortificaţii mai mărişoare. Nu încape nici o îndoială că aceste ultime vestigii le-am văzut şi noi într-o recunoaştere făcută în 1961 şi rămasă inedită ; pe terasa cu pricina muncitorii forestieri duraseră o cabană, azi părăsită ; în lipsa unei ridicări topografice a Feţelor Albe, vom da acestui loc numele de « Terasa cabanei ».

Nu numai resturile bine vizibile de construcţii de piatră îndemnau la explorarea arheologică a terasei, ci şi, ba poate chiar în primul rînd, poziţia Feţelor Albe. Situate la nord de Dealul Grădiştii, de care Valea Albă le separă, paralele oarecum cu acesta, Feţele Albe domină drumul ce urcă spre Sarmizegetusa. Era firesc ca o asemenea poziţie dominantă să fie fortificată, cu atît mai mult cu cît o cetăţuie pe Feţele Albe ar fi acoperit minunat flancul nordic al aşezării de la Sarmizegetusa. Toate aceste considerente au determinat începerea săpăturilor pe Terasa cabanei în vara anului 1965 [5].

Năpădită de tufe şi buruieni, stricată în parte cu prilejul lucrărilor forestiere, Terasa cabanei măsoară aproximativ 50 m lungime (de la V spre E) şi 20 m lăţime (de la N spre S). Săpătura a început printr-o secţiune de 9 × 2 m, orientată aproximativ N—S. Descoperindu-se, destul de repede, un zid (zidul A: vezi mai jos), noi secţiuni au fost executate pentru urmărirea traseului lui. Fireşte, nu vom da aici amănunte privind desfăşurarea lucrărilor, ci numai rezultatele finale ale scurtei campanii din 1965.

Complexul descoperit (vezi planul, fig. 1 şi o imagine de ansamblu, fig. 2) se compune din trei ziduri distincte: A, B şi C, pe care le vom cerceta în această ordine.

Zidul A a fost urmărit pe distanţa de 16,50 m de-a lungul feţei sale interne şi de 9,50 m de-a lungul celei externe. E sigur că el continuă încă spre ESE ; spre VNV i s-a găsit însă capătul. E un zid dacic tipic,

[1] Vezi înşiruirea ştirilor mai vechi la Al. Ferenczi, în C. Daicoviciu-Al. Ferenczi, *Aşezările dacice din Munţii Ordştiei*, Ed. Acad. R.P.R., 1951, p. 102.

[2] *Op. cit.*, p. 41.

[3] De aici numele de « Feţe ». Epitetul « Albe » trebuie pus în legătură cu Valea Albă care curge pe la poalele înălţimii.

[4] Loc. cit.

[5] Ordonate de C. Daicoviciu, responsabilul şantierului, lucrările au fost efectuate de H. Daicoviciu şi I. Glodariu cu fondurile Muzeului de istorie din Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

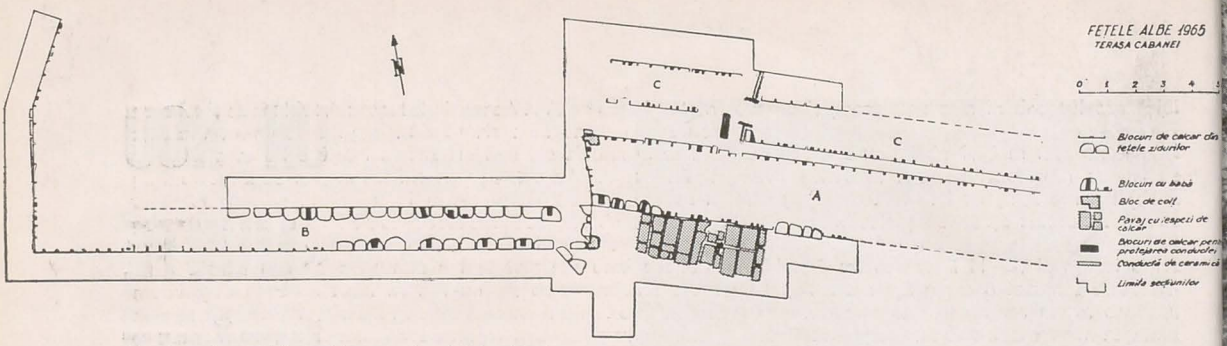


Fig. 1. — Fețele Albe, schița complexului de ziduri.

lat de 2,55 m: așadar, ceva mai îngust decît zidurile de apărare de 3 m lărgime ale altor cetăți din Munții Orăștiei, dar mai lat decît zidul turnului de la Căpîlna (1,80—1,90 m) și chiar decît zidurile construcțiilor de la poarta acestei fortificații (lățime maximă: 2,20 m). Blocurile de calcar care-l compun sînt de mărime mijlocie (53 × 35 × 44 cm, 54 × 36 × 41 cm etc.), în general îngrijit lucrate, și, acolo unde nu s-au produs alunecări de teren, strîns lipite unele de altele; multe au « babe » aparente (deci, vizibile la exterior) sau « oarbe » (invizibile); există blocuri care au o « babă » pe mijlocul feței superioare și alta formată prin cioplirea unuia din colțuri; alteori, cioplirea a două blocuri alăturate formează « baba ». Capătul dinspre VNV al zidului A nu are decît o singură față, clădită tot din blocuri cu « babe »; în cazul acesta însă, fie că « babele » nu serveau la nimic, fie că bîrnele așezate în ele se legau de stîlpi puternici înfipți în emplectonul zidului, care se caracterizează printr-o mare cantitate de piatră de stîncă. Interesant e sistemul de construcție a colțurilor pe care această față scurtă a zidului A le formează cu cele două fețe principale (internă și externă) ale lui; colțurile sînt formate din alternarea pe verticală a unor blocuri tăiate în forma majusculei L.

În adîncime, zidul A a fost complet dezvelit doar în secțiunea trasată inițial. Acolo el constă din patru rînduri de blocuri, avînd o înălțime totală de 1,80 m; e de notat însă că cele două rînduri inferioare de blocuri sînt cioplite mai grosolan, servind, probabil, ca fundație. La drept vorbind însă, zidul trebuie să fi fost în pămînt pînă la jumătatea rîndului celui mai de sus de blocuri; în adevăr, acesta e nivelul la care s-a găsit un pavaj de lespezi de calcar, lung de 4,54 m și lat de 1,70 m, situat de-a lungul zidului A, la 1,85 m de capătul vest-nord-vestic al acestuia.

Zidul B începe în punctul unde se termină zidul A, dar orientarea lui e puțin diferită: E—V. El are o lungime de 20,18 m (măsurați pe fața externă), după care cotește spre N și apoi spre NNE; de la colț, el a putut fi urmărit, pînă la încheierea campaniei, pe o distanță de 8,30 m. Păstrat pe o înălțime de 1—3 rînduri de blocuri (rîndul inferior nu există peste tot, ci numai acolo unde, probabil, s-a simțit nevoia unei fundații mai solide), acest zid e neobișnuit de îngust (1,60—1,65 m), iar emplectonul său e aproape lipsit de piatră; în schimb, blocurile din care e construit sînt foarte masive (60 × 42 × 50 cm, 59 × 58 × 59 cm; există și un bloc de 82 cm lungime). Capătul estic al zidului B are, ca și capătul vest-nord-vestic al zidului A, o singură față, înaltă de numai trei (nu patru) rînduri de blocuri, fără « babe »; de altfel, rîndul superior e reprezentat printr-un singur bloc cioplit în formă de L și așezat pe dungă, lipit de colțul zidului A. Totuși, zidurile A și B se leagă organic în aparență: un bloc din rîndul mijlociu al zidului B intră cu 3—4 cm sub blocul superior de colț al zidului A. După părerea noastră însă, această împrejurare nu ne permite să afirmăm cu toată certitudinea că cele două ziduri au fost construite deodată. Între ele sînt multe deosebiri: diferite sînt dimensiunile blocurilor, diferită lățimea zidurilor, deosebită structura emplectonului. Suprapunerea a două blocuri din zidurile A și B se poate datora unei deplasări ulterioare a rîndului superior al zidului A; într-adevăr, acest rînd este puțin ieșit în afară în raport cu cele trei rînduri de blocuri de sub el și nu este exclus ca această deplasare să fi dat aparenta întrețesere a zidurilor A și B. În acest caz, bazîndu-e pe deosebirile dintre cele două ziduri, impresia e (însă o simplă impresie) că ar fi mai vechi. Dacă această ipoteză ar fi confirmată, am putea presupune că, la un moment dat, zidul B a fost parțial desființat, în locul părții desființate construindu-se zidul A, mai lat și cu o structură și dimensiuni diferite.

Zidul B mai prezintă o particularitate: în timp ce fața sa externă se leagă de blocurile feței scurte, între acestea și fața internă a zidului există un interval de circa 1,25 m. În acest spațiu, acoperind în mică parte primul bloc al feței interne a zidului B, dar despărțit de el, pe verticală, prin 10—15 cm de pămînt, se găsește un bloc mare (61 × 55 × 47 cm) de calcar, cu « babă » invizibilă la exterior, așezat cu fața către sud, nu către nord ca blocurile acestui parament al zidului B. E de menționat că acest bloc, străin de zidul B, nu pare a fi alunecat sau dărîmat.

Zidul C în parte alunecat, deplasat, e paralel cu zidul A, distanța dintre ele fiind de 1,30 m în porțiunile nedeplasate și de numai 0,45 m în cele alunecate; așadar, între zidul A și zidul C există doar un fel de coridor.

Săpătura a urmărit zidul C pe o distanță de aproximativ 14 m de-a lungul feței externe și 12,50 m de-a lungul celei interne [6]. Avem de-a face cu un zid obișnuit, lat însă de numai 1,50 m. E sigur că zidul continuă

[6] Măsurătorile sînt aproximative din cauza sinuozităților pe care, în urma alunecării, le prezintă zidul C.

Fig. 2. — Fețele Albe — vedere generală a săpăturilor. →

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

spre ESE, ca şi zidul A ; capătul dinspre VNV, pe care-l putem, eventual, presupune cam în dreptul capătului zidului A, n-a putut fi găsit, fiind stricat de drumul forestier.

Remarcabil e faptul că ambele feţe ale zidului C se întrerup (pe o distanţă de 1,85 m faţa externă şi pe o distanţă de 1,28 m cea internă) pentru a lăsa să treacă prin zid o conductă de apă formată din tuburi de teracotă care se îmbină unul într-altul, fără a fi lipite cu mortar (fig. la p. 485). La ieşirea din zid (deci, pe faţa externă a acestuia), conducta era protejată de blocuri aşezate perpendicular pe distanţa zidului. Tuburile au 17—18 cm în diametru şi 54—65 cm lungime.

Ultima lucrare executată a fost trasarea unei secţiuni de 10 × 1 m, orientată N—S, la numai cîţiva metri spre apus de zidul B, într-un loc cu abundente urme de locuire. S-a dat peste o locuinţă caracterizată printr-o mare cantitate de lipitură arsă, bîrne carbonizate şi ceramică ; remarcăm un vas mare, cenuşiu, cu buza evazată, de calitate excelentă şi fragmentele unui capac pictat cu dungi paralele de culoare brun-roşiatică pe fond gălbui. Locuinţa urmează a fi dezvelită în campania viitoare.

Descoperirile de la Feţele Albe au pus, aşadar, în lumină o nouă aşezare întărită dacică. Avem de-a face cu două ziduri « de incintă » (A şi B) şi cu un zid de susţinere (C) menit să suporte greutatea pămîntului din spate. Săpăturile au evidenţiat anumite particularităţi interesante de construcţii : întreruperea zidului A şi continuarea lui cu zidul B, mai îngust şi avînd o orientare puţin diferită, parametrul unic al feţelor scurte ale zidurilor A şi B, « coridorul » îngust dintre zidurile A şi C, traversarea zidului C de o conductă de apă, prezenţa unei locuinţe în imediata apropiere a zidului B [7].

Unele din aceste particularităţi sînt greu de explicat deocamdată. Nu ştim, de exemplu, de ce se întrerupe zidul A şi ce rost are continuarea lui prin zidul B. Ne-am putea gîndi la un fel de intrare « în cleşte » în acest punct şi blocul mare de pe zidul B (dar care nu face parte din acesta) ar constitui un indiciu ; « baba » ar fi servit în acest caz ca toc pentru uşorul porţii. Dar atunci nu se poate înţelege de ce pavajul, care în mod normal sugerează o intrare, se întrerupe înainte de a ajunge lîngă zidul B. Să indice pavajul o intrare prin zidul A ? Dar acesta nu se întrerupe deloc în dreptul pavajului. În fond, rostul pavajului, ca şi rostul întreruperii zidului, urmează abia să fie lămurit.

Nici utilitatea « coridorului » dintre zidurile A şi C nu e clară. În cetatea de la Blidaru există, desigur, un zid de susţinere în spatele celui de incintă, dar distanţa dintre ele e atît de mare încît permite amenajarea unor încăperi (aşa-zisele « cazemate ») al căror plafon servea drept platformă de luptă. La Feţele Albe e vorba însă de un simplu coridor îngust şi nu e clar de ce, pentru susţinerea pămîntului din spate, nu s-a recurs pur şi simplu la dublarea zidului A. În plus, dacă e limpede că zidul C se întrerupe pentru a face drum liber conductei, nu e deloc clar unde mergea conducta.

Surprinzătoare e şi prezenţa locuinţei în vecinătatea zidului B, dar în exteriorul acestuia. E un fapt fără precedent care ne duce fie spre ipoteza, deocamdată greu de admis, că zidul B era desfiinţat în momentul construirii locuinţei, fie spre ipoteza că exteriorul zidului B nu e în mod necesar exteriorul aşezării fortificate ; aceasta ar însemna că există o incintă mai largă, aşezată ceva mai jos pe pantă ; indicii, sub forma unor blocuri de calcar răzleţe, nu lipsesc.

Nu e cazul să anticipăm asupra rezultatelor viitoare. De aceea, nu vom emite ipoteze asupra traseului incintei, asupra caracterului de aşezare întărită sau de veritabilă fortificaţie militară a Feţelor Albe. Rămînînd pe terenul certitudinilor, vom afirma însă, în concluzie, că avem, de-a face cu unul din acei « munţi întăriţi cu ziduri » [8], despre care vorbeşte Dio Cassius.

РЕЗЮМЕ

Статья знакомит с результатами первых раскопок, произведенных летом 1965 года на холме Фецеле Альбе, соседнем с дакской Сармизегетусой. Была обнаружена терраса холма, комплекс стен, из которых две (А и В), окружающие двор, и одна (С), поддерживающая склон над террассой. Особенно интересны: связь между стенами А и В, настил из известковых плит перед стеной А, а также тот факт, что стена С в одном месте прерывается, давая место водопроводным трубам, сделанным из обожженной глины.

Несмотря на то, что далеко еще не точно определено назначение всех найденных элементов, можно уже сейчас сказать, что мы имеем дело с «укрепленной стенами горой», что так пластично назвал историк Дио Кассиус.

RÉSUMÉ

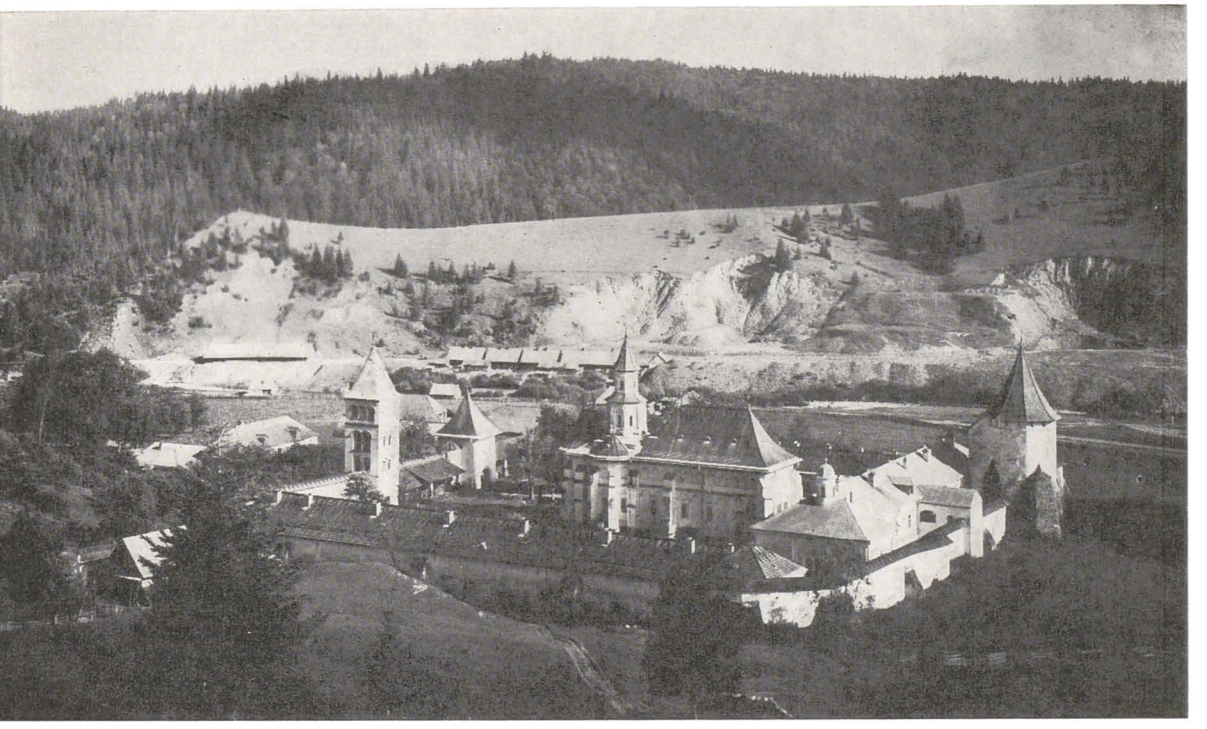
Dans cet article on présente les résultats des premières fouilles exécutées en l'été 1965 sur la hauteur dénommée *Feţele Albe*, proche de la Sarmiségéthuse dace. Les fouilles ont mis au jour, sur l'une des terrasses de la colline, un ensemble de murailles dont deux murs (A et B) d'enceinte et un autre (C) de soutien de la pente surplombant la terrasse. Particulièrement intéressants sont la liaison entre les murs A et B, le pavé en dalles de calcaire devant le mur A et le fait que le mur C est interrompu pour permettre le passage d'une conduite d'eau faite de tubes en terre cuite.

Bien que le rôle précis de tous les éléments mis au jour par les fouilles soit loin d'être éclairci, il n'en est pas moins vrai que l'on se trouve devant une nouvelle « montagne fortifiée de murailles », selon l'expression imagée de l'historien Dio Cassius.

[7] Materialul arheologic găsit în zona zidurilor nu prezintă nimic deosebit ; el constă din fragmente ceramice disparate, cîteva obiecte banale de fier şi o cute de piatră.

[8] Cassius Dio, LXVIII, 9.

https://biblioteca-digitala.ro



Mănăstirea Putna, vedere generală.

CONTRIBUȚII ARHEOLOGICE LA ISTORICUL MĂNĂSTIRII PUTNA*

Al. Andronic

https://biblioteca-digitala.ro

Portretul lui Ştefan cel Mare. Broderie de la Mănăstirea Putna.

Pecete de la Ştefan cel Mare.

Importantul monument de istorie şi artă românească de la Putna a ridicat totdeauna probleme complexe atît de ordin istoric cît şi de ordin arheologic. Urmărirea şi rezolvarea unora din aceste probleme se impunea din momentul în care s-a încercat a se restitui monumentului aspectul său iniţial. Din dorinţa de a degaja ansamblul arhitectural de la Putna de construcţiile moderne, de a-i reda, dacă nu total cel puţin parţial, înfăţişarea pe care o avea la început ctitoria lui Ştefan cel Mare, s-a hotărît deschiderea şantierului arheologic de la Putna, unde, timp de doi ani, 1955—1956, s-au efectuat săpături de către un colectiv de arheologi din Bucureşti şi Iaşi, sub egida Institutului de arheologie al Academiei Republicii Socialiste România [1].

Săpăturile arheologice de la Putna, menite să aducă precizări cu privire la dezvoltarea în timp a structurii şi înfăţişării în ansamblu a complexului arhitectural, au prilejuit constatarea că viaţa plină de frămîntări desfăşurată în incinta acestui important centru artistic şi cultural a determinat o serie de intervenţii şi refaceri parţiale, iar uneori chiar totale.

În incintă săpăturile s-au desfăşurat prin secţiuni în cruce, urmărindu-se stabilirea raportului stratigrafic dintre diversele construcţii existente la sol şi acelea care erau scoase la lumină în cursul cercetărilor. În exterior săpăturile s-au efectuat prin secţiuni perpendiculare pe zidurile incintei mănăstirii, avînd scopul să precizeze legătura stratigrafică dintre descoperirile din această parte şi acelea existente sau scoase la iveală în interiorul incintei, determinîndu-se astfel atît aria de răspîndire a nivelurilor de locuire cît şi datarea cît mai exactă din punct de vedere cronologic a acestora. Totodată cercetările din exteriorul incintei mănăstirii au urmărit şi identificarea eventualelor construcţii sau amenajări, fie de apărare, fie de alt gen [2].

Prin cercetările efectuate s-a putut constata în primul rînd că pe teritoriul mănăstirii Putna nu există urme de viaţă anterioare construcţiilor în piatră din vremea lui Ştefan cel Mare. Una din concluziile importante pe care le oferă stratigrafia locului cercetat este aceea că la venire constructorii au defrişat terenul prin ardere, descoperindu-se deasupra solului viu o dungă de cenuşă şi cărbuni, iar sporadic chiar trunchiuri de copac carbonizat. Acest procedeu, practicat pe o scară largă în evul mediu nu numai în Moldova, ci şi în alte părţi, a fost identificat în urma săpăturilor arheologice şi la Cetatea Scheia [3], precum şi la Cetatea de Scaun de la Suceava [4]. Astfel, săpăturile de la Putna fac dovada generalizării în secolul

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Academiei Republicii Socialiste România Filiala Iaşi, din ziua de 4 iulie 1966 consacrată aniversării a 500 de ani de la zidirea Mănăstirii Putna.

[1] La săpături au participat Gh. Diaconu, M. Matei, T. Martinovici, N. Constantinescu, Şt. Olteanu, S. Morintz şi Al. Andronic, sub conducerea prof. univ. I. Nestor, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

[2] Ion Nestor şi colaboratori, *Raport asupra săpăturilor din anul 1955 efectuate la Mănăstirea Putna*. «Materiale şi cercetări arheologice », vol. IV, Bucureşti, 1957, p. 265—266.

[3] S.C.I.V., 1954, 1—2, p. 301 ; Gh. Diaconu şi N. Constantinescu, *Cetatea Scheia*, Buc. 1960, p. 22 şi urm.

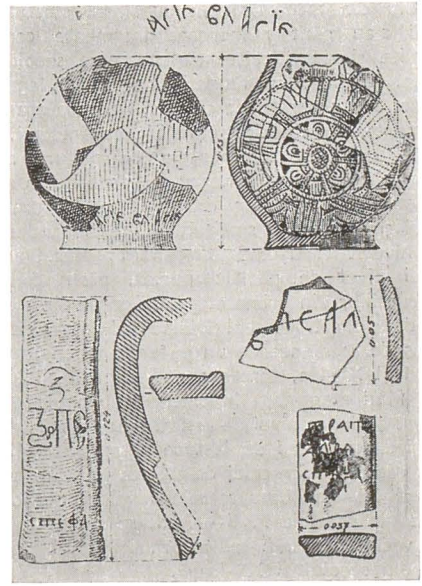
[4] M. D. Matei, *Contribuţii arheologice la istoria oraşului Suceava*, Buc., 1963, p. 114—115.

https://biblioteca-digitala.ro

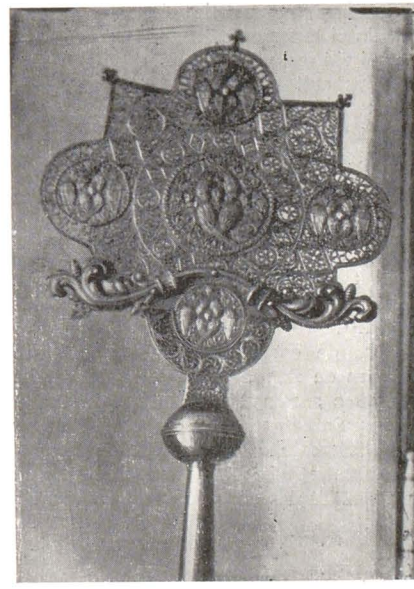
al XV-lea a acestui procedeu, constructorii moldoveni fiind obligaţi a defrişa în acest fel terenul împădurit. De asemenea s-a putut preciza, în urma săpăturilor efectuate, că la mănăstirea Putna depunerile arheologice, începînd cu nivelul de călcare al primilor constructori şi pînă în zilele noastre, s-au păstrat parţial intacte mai ales pe latura de sud a bisericii Mănăstirii Putna, în rest fiind deranjate de construcţiile şi nivelările ulterioare [5]. În ceea ce priveşte existenţa mai multor niveluri de locuire în incinta mănăstirii Putna încă prin săpăturile din 1955 s-a putut preciza existenţa a trei niveluri de arsură, mărturie a trei mari incendii pe teritoriul mănăstirii. Dintre acestea, două niveluri de arsură datează în mod cert din secolul al XV-lea iar al treilea din secolul al XVII-lea [6].

Pentru o mai bună cunoaştere a evenimentelor petrecute în incinta mănăstirii în secolul al XV-lea, de o mare importanţă istorică este precizarea că stratul de arsură al primului incendiu din acest veac dovedeşte o distrugere şi ardere mult mai puternică decît în cazul celui de-al doilea incendiu. După cum se ştie izvoarele scrise menţionează existenţa unui singur incendiu la Putna şi anume a aceluia care a avut loc în anul 1484. Rămîne ca, prin cercetările viitoare, să se explice cauza pentru care primul incendiu, după toate probabilităţile petrecut înainte de 1484, a fost trecut sub tăcere de izvoarele scrise. Pe baza materialului arheologic descoperit în nivelurile respective de arsură, cercetătorii au putut stabili că cel de-al doilea nivel de arsură aparţine sfîrşitului secolului al XV-lea şi reprezintă după toate probabilităţile mărturia certă a tragicului eveniment consemnat sub anul 1484. Din acest punct de vedere se impune atenţiei noastre recenta ipoteză că incendiul menţionat în cronici la anul 1484 ar fi avut loc de fapt în anul 1480 [7]. Această ipoteză se bazează pe datele din inscripţiile de pe turnurile mănăstirii Putna şi de pe unele pietre tombale, coroborate cu informaţia scrisă din cele două versiuni ale « Analelor de la Putna ». În felul acesta anului 1480 i-ar corespunde cel de-al doilea nivel de arsură datînd din secolul al XV-lea, urmînd ca primul nivel de arsură să fie considerat ca datînd din anul 1476, adică din timpul campaniei turcilor împotriva moldovenilor, cînd aceştia, după bătălia de la Războieni, au ajuns în nordul ţării, pînă la Hotin. Cercetarea temeliilor bisericii lui Ştefan cel Mare a permis precizarea că acestea, deşi datează din secolul al XV-lea, au fost totuşi refăcute în secolul al XVII-lea prin tehnica plombărilor [8]. Prin aceasta se dovedeşte odată în plus că biserica mănăstirii Putna a suferit prefaceri totale în secolul al XVII-lea.

De o deosebită importanţă sînt descoperirile arheologice de pe latura de nord a incintei unde s-au identificat resturile chiliilor din secolul al XVII-lea, precizîndu-se două niveluri de locuire [9]. Chiliile din primul nivel de locuire au fost distruse cu prilejul primului



Ceramică scrisă, descoperită la Mănăstirea Putna.



Ripidă de la Mănăstirea Putna.

[5] Ion Nestor şi colaboratori, *op. cit.*, p. 266—269.
[6] *Ibidem*, p. 270.
[7] Ştefan Andreescu, *Data primului incendiu la Putna*, « Mitropolia Moldovei şi Sucevei », ianuarie—februarie, 1966, p. 15-22.
[8] Ion Nestor şi colaboratori, *op. cit.*, p. 269—270.
[9] *Ibidem*, p. 270—271.

https://biblioteca-digitala.ro

incendiu din mănăstire. În cuprinsul stratului de arsură s-au găsit numeroase fragmente ceramice smălțuite și nesmălțuite, caracteristice secolului al XV-lea. Chiliile, cu fundație de piatră legată cu mortar, aveau pereții de chirpic. Podeaua era făcută din mortar. În interior pereții aveau picturi, după cum o dovedesc fragmentele de pictură murală colorată în alb, roșu și negru, descoperite în stratul respectiv. La exterior chiliile erau decorate cu discuri și ciupercuțe smălțuite. După incendiu locul a fost nivelat printr-un pat de pământ purtat. Deasupra acestui nivel de pământ purtat, păstrînd planul construcțiilor din prima etapă, se construiesc chiliile din a doua etapă. Acest al doilea nivel de locuire a fost distrus de asemenea de un puternic incendiu tot în secolul al XV-lea, care a avut loc probabil în anul 1480, fiind menționat în cronici sub anul 1484. Și în acest al doilea nivel de arsură s-au găsit fragmente ceramice provenind de la vase nesmălțuite și smălțuite, caracteristice celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Următoarele niveluri de locuire, datînd din secolele XVII—XVIII, se suprapun peste cele vechi, păstrîndu-se întocmai planul vechilor chilii din secolul al XV-lea [10].

Problemele cele mai importante, din punctul nostru de vedere, ridicate de complexul mănăstirii Putna, se află în legătură nemijlocită cu fortificația acestuia. În secțiunile trasate în interiorul incintei, pe latura de nord s-au descoperit zidurile incintei exterioare de pe acea latură, care, într-o etapă ulterioară, s-a lărgit mult spre nord pe latura actualului zid de incintă. În colțul de nord-vest secțiunea în cruce a scos în evidență existența unui turn de colț, dovedindu-se prelungirea zidului din secolul al XV-lea pînă pe latura de vest.

De asemenea, cercetările efectuate pe latura de vest a incintei exterioare au dus la constatarea existenței unui zid mai vechi decît cel aflat în momentul de față. Probabil zidul mai vechi a fost construit odată cu turnul tezaurului, deoarece actualul zid de incintă, datînd din secolul al XVII-lea și aflat la nord de turnul tezaurului, se țese organic cu plomba sau contraforturile exterioare ale turnului. S-a observat totodată că ferestrele de apărare ale turnului tezaurului sînt înecate la bază de zidăria din secolul al XVII-lea. În felul acesta apare foarte posibilă ipoteza că turnul tezaurului, lucrat din blocuri de piatră ecuarisată, să fi fost căptușit la exterior în secolul al XVII-lea [11].

Pe latura de est cercetările s-au efectuat lîngă actualul turn de clopotniță al mănăstirii, descoperindu-se un turn rectangular exterior incintei. Această indicație prezintă importanță deosebită pentru viitoarele cercetări, care au menirea să descopere planul inițial de fortificație de la mănăstirea Putna, care după toate probabilitățile pare să fie cea mai veche mănăstire-cetate.

Unul din rezultatele importante obținute în urma săpăturilor arheologice de la Putna a fost descoperirea în iarna anului 1956 a temeliilor casei domnești din vremea lui Ștefan cel Mare. Deși cercetările efectuate pe latura de sud a incintei interioare, între zidul incintei și actuala trapeză mănăstirească, au rămas neterminate, totuși, pe baza materialului arheologic descoperit, se pot face unele precizări în legătură cu această casă domnească. Este semnificativ și faptul că această casă domnească apare și într-o stampă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Atît ceramica, făcînd parte din categoria celei de lux, cît și numeroasele fragmente de pietre profilate de la chenare de ferestre, iar unele probabil de la chenare de uși, constituie, alături de planul parțial al construcției respective, suficiente dovezi în atribuirea complexului descoperit în 1956 unei case domnești din vremea lui Ștefan cel Mare. Viitoarele cercetări vor permite noi precizări în această problemă pe care o considerăm deosebit de importantă.

Printre materialele ceramice descoperite merită a fi semnalate în primul rînd acele fragmente care poartă pe ele inscripții. Aceste fragmente provin de la ulcioare, ploscuțe, căni și pahare cu smalț de calitate superioară și cu decor sgrafitat. Pe lîngă nume proprii frecvente ca *Ștefan*, *Tofan*, *Vlasie*, întîlnim pe fragmente de acest fel și alte cuvinte cum ar fi *trapeza*, *trapezărie* sau *pisal*. Prezența și folosirea verbului a scrie la trecut (am scris = pisal) este un argument în plus asupra existenței unei școli de scris-citit la mănăstirea Putna. De asemenea această ceramică indică existența unor meșteșugari care cunoșteau scrierea și care confecționau obiectele respective la comandă, menționînd fie numele proprietarului vasului, fie eventual numele meșterului care a făcut vasul respectiv și a scris cuvintele respective.

Grafia de pe aceste cioburi ridică probleme serioase, deoarece ea este identică cu cele din documentele și manuscrisele vremii. Este o scriere semiunicială foarte artistic executată, denotînd o mînă sigură în a scrie [12]. Unele litere majuscule egalează ca execuție monogramele sau inițialele celor mai frumoase manuscrise din secolul al XV-lea [13].

Dată fiind existența vestitei școli de caligrafi de la Putna, de la care ne-au rămas minunate manuscrise, sîntem îndreptățiți a crede că alături de învățarea scris-cititului, atît de necesar pentru efectuarea comenzilor lui Ștefan cel Mare, care-și dotă ctitoria sa cu cărțile bisericești necesare, a avut loc și un proces instructiv-educativ de a învăța pe călugări a scrie și a picta vasele, așa cum făceau cu manuscrisele.

Existența unor școli și deci a unei culturi avansate la acea epocă a fost unanim recunoscută de istoricii

---

[10] *Ibidem*, p. 270.
[11] *Ibidem*, p. 271—272.
[12] *Ibidem*, p. 273—274, fig. 17.
[13] Emil Turdeanu, *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro

din țară [14] și străinătate. Aceștia din urmă au afirmat că în anumite domenii cultura moldovenească a fost superioară vecinilor ortodocși pe care i-a și influențat. Astfel, A. Iațimirski, referindu-se la arta caligrafilor din Moldova, subliniază că încă Th. Busliaev a considerat, pe bună dreptate, secolul al XV-lea drept secolul înfloririi artei miniaturistice și manuscriselor slavone în Moldova [15].

Existența în Moldova a unor meseriași calificați și chiar a unor meșteri creatori de capodopere este pe deplin recunoscută. În afară de aceasta s-a emis părerea, pe baza descoperirii unei pietre funerare la Suceava, că la curtea lui Ștefan cel Mare și a urmașului său Bogdan a existat un magistru, un pedagog în sensul propriu-zis al cuvîntului. Este vorba de piatra funerară a lui Babtista de Vesentino, *magister în diversis artibus*, mort la 1512 și îngropat în cimitirul din preajma vechii biserici catolice din Suceava [16]. S-a susținut că Babtista a fost un magistru în artele liberale, deci un profesor, și că la Suceava a existat la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului următor un învățămînt superior [17]. Această părere a întîmpinat opoziție, afirmîndu-se că titulatura de *magister in diversis artibus* indică doar pe un maestru în diferite meșteșuguri [18]. În acest sens Babtista ar fi putut fi cel mult un meșteșugar, un giuvaergiu sau un arhitect. Se mai susține că la acea epocă profesorul putea fi numit *magister artium, doctor juris* sau *utroque*, iar nicidecum *magister in diversis artibus*, titulatură întîlnită și pentru o epocă mai tîrzie la membrii corporațiilor germane de meseriași [19]. Fără a intra în detalii în această problemă, considerăm că prezența unui *magister in diversis artibus* în Moldova în vremea lui Ștefan cel Mare aruncă indiscutabil o lumină nouă asupra curții lui Ștefan cel Mare. Nu trebuie să uităm că la curtea lui Ștefan cel Mare mai existase și un *bucalaureus*, folosit după toate probabilitățile la scrierea actelor de cancelarie în limba latină. Luxul curții lui Ștefan cel Mare se cunoaște și din bogatele broderii și stofe rămase în danie mănăstirii Putna [20]. La aceasta se adaugă și tezaurele din mormintele domnești de la Putna. Astfel, descoperirea pe platoul din fața Cetății de Scaun de la Suceava a unui tezaur compus din 200 de plăci de aur, cu filigrane, și 800 de perle [21], avînd analogii pînă la identitate cu plăcile și perlele descoperite în mormîntul Mariei de Mangop, dezgropate de călugări în timpul austriecilor, dovedește că și în alte morminte de la Putna au existat astfel de podoabe rare. Izvoarele scrise ne arată că în timpul luptelor dintre Vasile Lupu și Gheorghe Ștefan mănăstirile din preajma Sucevei au avut mult de suferit. Tradiția a consemnat știrea că în această vreme a fost profanat mormîntul lui Ștefan cel Mare. Identitatea de plăci dintre tezaurul de la Suceava și cel din mormîntul Mariei de Mangop ne întărește convingerea că tradiția ne-a transmis un adevăr istoric. Plăcile descoperite pe platoul din fața Cetății de Scaun provin după toate probabilitățile de la haina cu care a fost îngropat nebiruitul Ștefan Vodă, domnitorul Moldovei. În felul acesta descoperirile arheologice permit să se scoată la lumină multiple elemente de cultură materială de o deosebită importanță pentru istoria acestui centru de cultură, dovedind că mănăstirea Putna a fost într-adevăr un puternic focar de civilizație medievală moldovenească.

Tabloul oferit de recentele descoperiri arheologice de la Putna se integrează astfel perfect în ansamblul complexului respectiv, reliefînd cu și mai multă pregnanță adevărul că la mănăstirea Putna în a doua jumătate a secolului al XV-lea, adică în vremea domniei lui Ștefan cel Mare, s-a desfășurat o viață fastuoasă, specifică importantelor centre medievale nu numai din Moldova ci și din Europa.

РЕЗЮМЕ

На основе результатов достигнутых после археологических раскопок в монастыре Путна, были сделаны некоторые уточнения относительно истории этого важного центра молдавской средневековой культуры.

Так было установлено, что в XV веке в монастыре произошло два пожара — один в 1476 г., другой в 1480, о которых упоминается в хронике 1484 года. Особо важны находки керамики, представляющие домашнюю утварь с надписями. Это говорит о том, что в монастыре Путна в эпоху Стефана Великого существовала школа, в которой обучались чтению и письму.

RÉSUMÉ

Etayé sur les résultats obtenus par les recherches archéologiques effectuées au monastère de Poutna l'auteur fait certaines précisions quant à l'histoire de cet important centre de culture médiévale moldave. Il constate, par exemple, que les chroniques de l'année 1484 consignent deux incendies dont le monastère fut victime au XV-e siècle, notamment vers 1476 et vers 1480. D'une importance toute particulière sont les objets d'usage domestique et portant des inscriptions en céramique, dont la découverte témoigne de l'existence, à l'époque d'Etienne le Grand, d'une école où l'on enseignait l'écriture et la lecture, près le monastère de Poutna.

[14] N. Iorga, *Ștefan cel Mare și Mănăstirea Neamțului*. « Buletinul comisiei monumentelor istorice », III (1910), p. 96—106; Idem, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Buc., 1934, p. 45 și urm. ; N. Iorga și G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 65.

[15] I. Iațimirski, Старинное румынское искусство, p. 155.

[16] S.C.I.V., 1955, 3—4, p. 783—784 și figura de la pag. 787.

[17] Gh. Diaconu, *Contribuții la cunoașterea culturii medievale de la Suceava în veacurile XV—XVI*. « Materiale și Cercetări Arheologice », VI, 1959, p. 913—924.

[18] Vezi discuțiile în legătură cu profesiunea lui Babtista de Vesentino în S.C.I.V., 1955, 3—4, p. 937 ; cf. și V. Costăchel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viața feudală în Țările Române*, p. 533.

[19] Șt. Bîrsănescu, *Ce-nseamnă « Magister in diversis artibus »? (Cu prilejul unor importante descoperiri arheologice recente la Suceava)*, « Ianul Literar », aprilie, 1958, p. 100—103.

[20] O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925 ; N. Iorga și G. Balș, *op. cit.*, p. 69.

[21] *O veche cetate apare la lumină*, în « Flacăra », nr. 9 (106), VI, 1 mai 1957, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE NEAUTENTICITATEA UNOR TABLOURI SEMNATE ȘTEFAN LUCHIAN

Georgeta Peleanu

Printre marile figuri ale artei româneşti, a căror operă a atras mai mult atenţia cercetătorilor şi istoricilor de artă, se numără şi pictorul Ştefan Luchian. Atracţia s-ar explica simplu prin valoarea deosebită pe care o reprezintă pentru patrimoniul culturii naţionale creaţia artistului. Dar explicaţia se cere aprofundată întrucît în străvechea comunitate a sensibilităţii omeneşti, pictura lui Luchian ridică zăgazuri ale simţirii şi trezeşte asociaţii, pe scara valorilor umane, care îi dau dreptul să aspire la universalitate.

Evoluţia lui Luchian n-a fost deloc simplă. Ca orice mare artist, el şi-a plătit mai întîi tributul admiraţiei faţă de unele glorii ale picturii, pînă şi-a concretizat un drum propriu. În opera lui descifrăm mai întîi similitudini cu Grigorescu, apoi cu romanticii şi Courbet, cu Corot, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, simboliştii şi Cézanne, în general cu latura revoluţionară a secolului său. Este, fără îndoială, un bogat palmares care i-a făcut pe mulţi să tragă concluzii asupra naturii eteroclite a picturii lui Ştefan Luchian, concluzii precipitate însă, căci, dincolo de acest aparent eclectism, se încheagă o operă şi un stil personal, cu influenţe şi urmări asupra mişcării plastice la noi, impresionantă prin bogăţia de simţire pe care o cuprinde în ea. La această părere a contribuit în mare măsură faptul că Luchian a tentat mult sub falsificatori şi destule lucrări care circulă astăzi pe numele său sînt falsuri. Unora dintre acestea li s-au creat de-a lungul timpului un istoric şi o bibliografie greu de contrazis şi personal nu aş fi încercat să susţin neautenticitatea lor dacă nu m-aş fi sprijinit pe rezultatele unor examene de laborator care să-mi confirme temeinic îndoielile. În cele ce urmează mă voi opri la trei dintre tablourile atribuite lui Luchian, care au intrat în colecţiile statului [1]: *Nud* (Muzeul de artă Craiova), *Studiu de nud* (Muzeul de artă Ploieşti) şi *Profil de fată* (Muzeul regional de artă Dobrogea).

1. Dintre nudurile atribuite, bibliografia cea mai bogată aparţine tabloului de la Muzeul de artă din Craiova (fig. 1). Faptul că el a fost relevat de Virgil

[1] În alte ţări scoaterea falsurilor din circuitul public şi strîngerea lor în colecţiile statului a devenit un fapt obişnuit. În ultimul deceniu, în Franţa, Belgia, Elveţia, au fost organizate foarte interesante expoziţii de falsuri, instructive pentru public sau cercetătorii de artă şi care au prilejuit elucidarea multor probleme legate de operele unor artişti şi editarea unor interesante studii de specialitate.

https://biblioteca-digitala.ro

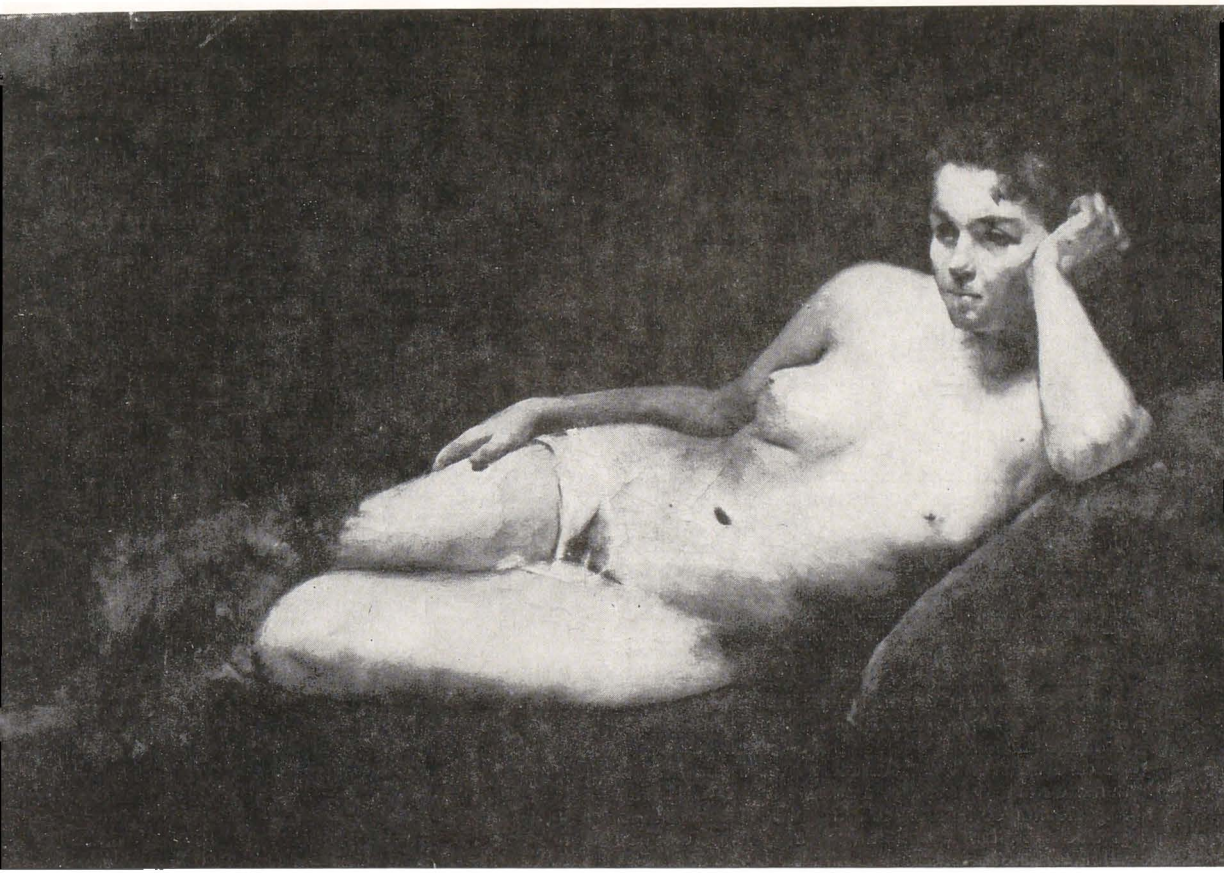


Fig. 1 — Nud (Muzeul de artă din Craiova)

Cioflec, — prietenul şi primul biograf al lui Luchian — şi reprodus în monografia pe care i-a consacrat-o pictorului, a constituit pentru toţi cei ce au urmat un argument de necombătut. Cercetătorii nu i-au contestat autenticitatea, deşi au fost unii care i-au negat valoarea. Cioflec însuşi [2] s-a întemeiat, probabil, pe faptul că în 1894 Luchian s-a înscris la concursul pentru ocuparea unei catedre de pictură la Şcoala de belle-arte din Iaşi, tema concursului fiind *Nud pe fond roşu*. Lucrarea atribuită este datată 1895.

În contextul operei lui Luchian obsedanta corectitudine academică a acestui tablou nu îşi află nici un punct de sprijin şi contrazice toate dovezile rămase în presa timpului asupra disputelor pe care artistul le-a purtat cu reprezentanţii oficiali ai artei. Este bine cunoscut răspunsul pe care l-a dat detractorilor săi şi care a rămas astăzi ca un fel de crez artistic: « *mai bine inegal, cu greşeli, decît corect şi uscat* ». Luchian n-a fost niciodată un pictor academic. El nu era un virtuos al desenului şi al compoziţiei în sensul pe care sus-zisa clasificare o dă acestui cuvînt. În tablourile sale se poate adesea descoperi un desen incorect, dar ansamblul apare întotdeauna uimitor de viu şi de veridic. Este ceea ce m-a făcut să acord *Nudului* de la Muzeul de artă din Craiova o atenţie sporită. În procesul de studiu stilul tabloului continuă să pledeze pentru izolarea lui de restul operei lui Luchian. Unele particularităţi în ceea ce priveşte suportul, preparaţia, pelicula de culoare şi îndeosebi semnătura, demonstrau falsa atribuire a lucrării. La un moment dat am constatat însă că autenticitatea ei fusese deja contestată cu cca 30 ani în urmă, presa timpului făcînd din această problemă un « caz Luchian ». Dar, iată faptele. Cu ocazia expoziţiei retrospective organizată în 1927 la Ateneu, nudul de femeie în cauză, avînd girul publicării lui de către V. Cioflec şi autentificarea pictorului C. Ressu pe verso, a fost expus în centrul panoului unde se aflau lucrările aparţinînd lui Ştefan Luchian, ca operă a acestuia. Contrariat, caricaturistul N. Petrescu-Găină, bun prieten şi coleg de şcoală cu Luchian, a publicat atunci în ziarul Rampa [3], următoarea scri-

[2] De notat că V. Cioflec care l-a cunoscut pe Luchian în vara anului 1902 la Govora, după ieşirea acestuia din spital, s-a putut uşor înşela asupra lucrărilor din faza de tinereţe a artistului.

[3] « Rampa » 12—15—18—21 ianuarie 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2 — Semnătura lucrării **Nud** (Muzeul de artă Craiova)

soare: « *Tabloul* (Nud de femeie) *care este expus la Atheneu la Expoziția retrospectivă semnat Lukian, semnătură apocrifă, căci acest tablou l-am văzut acum 5—6 ani nesemnat și afară de asta știu că este un studiu de școală al fostului elev al Școalei de belle-arte de aici Al. Mihăilescu, acum 20—30 de ani cînd eram și eu elev al acestei școale. L-am văzut după cum spusei acum 5—6 ani, împreună cu amicul meu Const. Zătreanu, președintele Tribunalului S. I. Ilfov, era nesemnat și după îndemnul meu nu l-a cumpărat, deși putea să-l obțină cu 2—3 mii de lei. Am fost surprins că a fost trecut într-o monografie a lui Luchian și acum expus cu iscălitura Lukian la o expoziție oficială* ». Scandalul pe care l-a stîrnit această declarație, deși a angajat nume de artiști reputați, a scos la iveală venalitatea negustorilor de tablouri cu întregul circuit de samsari și afaceriști. Din păcate timpul a așternut din nou vălul uitării și tabloul — iscălit fiind între timp — și-a reluat falsa lui investitură și a intrat în colecția Muzeului de artă din Craiova.

Desigur că oricare alte comentarii sînt de prisos. În privința semnăturii (fig. 2) aș adăuga totuși că existența tîrzie a acesteia este confirmată la examenul de laborator de o zonă de cracluri ale stratului pictural care nu afectează însă semnătura, ea fiind pusă peste cracluri, acoperindu-le în parte. De asemenea, lumina razelor ultraviolete indică faptul că în dreptul semnăturii tabloul a fost revernisat, verniul apărînd cu o opacitate accentuată în această zonă, ale cărei limite demonstrează în același timp o îngroșare a verniului și faptul că el nu a fost egal întins.

2. Celălalt *Nud*, provenind de la Muzeul de artă din Ploiești (fig. 3), un evident studiu de școală, însumează trăsăturile unui stil mai modern, cu perceptibile noțiuni de atmosferă și intenții de realizare a valorilor nu atît prin ton, ca la nudul anterior comentat, cît mai ales prin juxtapunerea tentelor de culoare, trădînd preocuparea de redare a picturalității formei și nu a plasticității ei. Dat fiind că de data aceasta ne lipsesc referiri bibliografice interesante, vom recurge la analizarea principalelor elemente din care este constituit tabloul, trăgînd de aici concluzia neautenticității lui.

Suportul, adică pînza pe care este pictată lucrarea, prezintă ca aspect și la pipăit unele asperități, urmare a faptului că a fost puternic încleiat. Grundul, alcătuit după aparențe din carbonat de calciu și oxid de zinc, este pus în strat foarte subțire fără o altă preparație deasupra care să joace rolul culorii locale, așa cum obișnuit lucra Luchian încă de la începutul carierei sale. Din cauza preparației aproape inexistente și a faptului că tușa de culoare este relativ lissă, pînza joacă un rol predominant, fiind, cu unele mici excepții de împăstări în lumină, vizibilă tot timpul. Motivul pictural, un nud feminin centrat și compus pe verticalitatea pînzei, este așezat pe marginea unui scaun de care se sprijină cu brațul stîng, cel drept fiind ridicat deasupra capului. Acțiunea de ridicare pune în evidență proeminențele mușchilor antebrațului, reliefați într-o mai mare măsură decît ar îngădui mișcarea. Desenul sumar al membrelor inferioare, în contrast cu musculatura brațelor, linia

Fig. 3 — **Studiu de nud** (Muzeul de artă Ploiești)

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 6 — **Cap de fată** (Muzeul regional de artă Dobrogea)

părului căzut pe frunte, modul de construcție a picioarelor, formînd unghi ascuțit la extremitatea posterioară a plicii inghinale, ca de altfel întreaga atitudine a modelului, sînt de inspirație andreesciană. Departe de bogăția de pastuozitate a operelor lui Andreescu, lucrarea prezintă totuși și sub aspect cromatic unele relații de asemănare. Fondul este la origine de culoare gri-bleu cum sînt multe din fondurile tablourilor cu figuri în opera lui Andreescu. De asemenea, rozurile din zona capului, combinate cu ocruri, sînt similare ca aspect vizual. Trebuie menționat că ceea ce interesează în cazul de față sînt evident apropierile și nu deosebirile care rămîn mari, ele însumînd diferența de măestrie existentă între Andreescu și modestul autor al acestui tablou.

Cunoscută fiind influența pe care opera lui Grigorescu a exercitat-o asupra lui Luchian în anii de formație [4] și chiar după 1900 se naște întrebarea cînd și cum a putut Andreescu, la acea dată necunoscut, să inspire pe Luchian. Cercetătorii [5] atestă faptul că la începutul anului 1879 și în 1880 în trecerea pe la Academia Julian, Ion Andreescu a realizat o seamă de studii după model. Unul dintre ele este probabil și studiul care mi-a înlesnit comparația cu *Nudul* de la Muzeul de artă din Ploiești.

După mai bine de un deceniu a trecut și Luchian pe la Academia Julian și este de presupus că programul de școală l-a obligat să realizeze unele studii de atelier. Trebuie menționat însă că prezenta lucrare nu suportă compararea de stil cu nici una dintre lucrările realizate de Luchian în perioada studiilor sale la Paris [6]. Să căutăm, așadar, unele puncte de legătură înainte de plecarea sa la studii în străinătate. Și în acest caz avem atestarea cercetătorilor [7] care relatează despre încercarea admiratorilor lui Andreescu de a atrage atenția publicului asupra operei acestuia, opunîndu-l lui Grigorescu. Faptul este situat — în timp — prin anul 1889. La această dată Luchian era în ultimul an la Școala de belle-arte și am putea admite că disputa angajată atunci i-a înlesnit realizarea unei lucrări care a rămas în activitatea lui, singulară. Această presupunere ar putea să capete valoare de argument dacă datele obținute prin analize de laborator i-ar fi solidare. Cu ajutorul aparatelor de analiză, a microscopului îndeosebi, se încheagă însă ideea că asupra acestei lucrări s-au operat în timp unele intervenții, care i-au modificat în parte aspectul cromatic inițial și au investit-o cu atribuția actuală.

Astfel, gama cromatică parcimonios distribuită la origine, alcătuită dintr-un gri-bleu rece — pentru fond — , din roz, alb și brun spre negru — pentru carnație și umbre —, a fost acoperită mai tîrziu cu un strat de culoare galben-brună pus în glasiu subțire peste verni și egal distribuit pe toată suprafața tabloului. El a fost pus cu vădită intenție de a da tabloului o patină și o tonalitate caldă menite să-l apropie întrucîtva de specificul gamei lui Luchian. Tonul cald, prin care transpare culoarea fondului, pasta subțire, care lasă să predomine textura pînzei, amintesc tehnic *Portretul de femeie* aparținînd lui Degas, aflat la Muzeul Louvre, cunoscut nouă din reproduceri policrome. Încercarea de apropiere de opera lui Degas este, fără îndoială, încă o dovadă de premeditare asupra atribuției ulterioare. Semnătura are aceeași tardivă existență. În general, studiul semnăturii în opera lui Luchian dă nenumărate surprize întrucît, cu toate

[4] Vezi monografiile scrise de V. Cioflec, J. Lassaigne, P. Comarnescu, V. Drăguț, **Maeștrii picturii românești** (sec. XIX) și tratatele de istoria artei de G. Oprescu, ca și studiile lui Th. Enescu asupra acestui artist.

[5] Cf. Radu Bogdan : Ion Andreescu, Ed. Meridiane, 1962.

[6] De folosit în scopul comparației tablourilor: **Bretonă lucrînd** aflat în colecția Muzeului de artă al R. S. România sau **Femeie în roz**, existent într-o colecție particulară. Tablourile **Ultima cursă de toamnă** sau **Safta florăreasa** nu pot constitui puncte de reper certe pentru perioada de început, întrucît asupra acestor lucrări artistul a revenit după 1900 repictîndu-le parțial.

[7] Vezi Radu Bogdan, **Pădurea de fagi** în SCIA nr. 2/1959; Th. Enescu : **Anii de formație ai lui Luchian** (I) SCIA nr. 2/1965.

Fig. 4 — Semnătura la **Studiu de nud** (Muzeul de artă Ploiești)

https://biblioteca-digitala.ro

afirmațiile făcute de unii dintre cercetători [8], Luchian nu obișnuia să-și semneze întotdeauna lucrările. Din această cauză, de-a lungul timpului și chiar în timpul vieții artistului, o seamă de lucrări originale au apărut semnate apocrif. Ca urmare, studiul grafologic al semnăturii originale se realizează cu nenumărate dificultăți, dar nu rămîne imposibil, asupra evoluției acesteia putîndu-se fixa, în diferite etape de creație, unele caractere esențiale. De pildă, semnătura lucrării în discuție, deși pusă pe un tablou cu pretenția de studiu de școală, imită o semnătură mai tîrzie, ce apare pe lucrările artistului spre 1910 și aparține unuia dintre membrii familiei sale [9]. Caracteristic acestei semnături este îndeosebi litera *n* ce se sfîrșește cu o acoladă în jos după terminarea semnăturii propriu-zise. În semnăturile originale ale acestei perioade caligrafia terminației este mai puțin complicată, ultimul picior al literei *n* continuîndu-se firesc în jos printr-o linie ușor curbată. Semnătura la acest tablou este pusă în culoare de ulei compactă și formată dintr-un amestec de brun, roșu și negru, predominînd tonul roșu. Or, Luchian semnează de obicei, după 1900, în culoare de ulei negru sau brun diluată în scherllac, dînd tuturor semnăturilor sale binecunoscutul aspect de lac.

Raportat la vechimea lucrării, semnătura este mai recentă. Microscopul ne înlesnește constatarea că ea a fost pusă după ce pelicula de culoare a craclat. Craclurile sînt vizibile îndeosebi pe îndoitura sasiului unde se observă în același timp culoarea semnăturii cursă în adîncimea lor. Lampa de ultraviolete aduce o dovadă în plus la tentativa de fals. Ea indică faptul că semnătura a fost pusă peste stratul inițial de verni. Tot peste verni este pusă și acea zonă întunecoasă de culoare destul de întinsă ca suprafață, aflată deasupra actualei semnături (fig. 4) și care reprezintă o repictare contemporană cu semnătura. Radiografia nu ne dă cheia necesității acestei repictări, în zona respectivă nefiind pierderi de culoare. S-ar putea ca ea să fi avut rolul de a acoperi mici cojituri de pastă sau alte neizbutite încercări de semnare a lucrării, ultima explicație părîndu-mi-se cea adevărată. Numai după ce lucrarea a fost semnată și s-a realizat repictarea acelei zone întunecoase de deasupra semnăturii, lucrarea a primit tenta de culoare galben-brună despre care a fost vorba anterior.

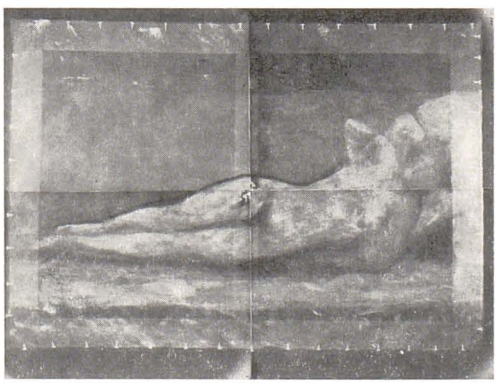
Repetînd un adevăr cunoscut, voi afirma și eu că în concepția compozițională a nudului, Luchian a pornit de regulă de la faimosul nud al lui Grigorescu intitulat *Fără grijă*. În pastel ca și în acuarelă există destule dovezi materiale ale acestei afirmații. Dar, pe lîngă copia în ulei pe care Luchian a realizat-o după lucrarea lui Grigorescu [10], muzeul nostru se află în posesia altei încercări, acoperită ulterior de artist, scoasă la iveală prin intermediul radiografiei [11] (fig. nr. 5).

Pentru a porni de la aceeași unitate de măsură, compararea radiografiilor întărește diferențele care există între aceste trei nuduri, sub aspectul compoziției și al arabescului liniei, al distribuției de umbre și lumini, al densității cromatice, atestînd faptul că ele aparțin la trei autori diferiți. *Nudul* de la Muzeul de artă din Craiova este o poză de rigoare academică, cu un desen în aparență corect. Radiografia pune însă în lumină greutatea întîmpinată de autor pentru plasarea picioarelor în raccourci și cu toată soluția la care a recurs în lucrarea finită, acoperindu-le cu o blană, incorecta lor proporționare este încă evidentă. Arabescul liniar al acestui nud este dominat de linia curbă alcătuită din racordări de arcuri de cerc lipsite de eleganță și de stil. Umbrele și luminile distribuite pe principiul de clar-obscur sînt organizate în mod egal și stîngaci, nu în funcție de sursa de lumină, ci urmărind parcă mecanic formula unei rețete de atelier. Luminile indică în amestecul cromatic folosirea unor culori cu greutate atomică ridicată, iar rețeaua de cracluri ale stratului pictural face dovada abuzului de ulei în amestec.

În *Nudul* de la Muzeul de artă din Ploiești, autorul apare preocupat de punctarea articulațiilor osoase și a inserțiilor musculare, realizînd o imagine cvasi-masculinizată, iar linia rămîne din aceeași cauză tributară încercărilor de redare a anatomiei. Lucrat în culori cu densitate scăzută și lumini reduse în raport cu zona umbrelor și penumbrelor, tabloul nu urmărește închegarea unui stil și rămîne, cu excepția capului, un modest și neînsemnat studiu sub aspectul expresivității.

Și în sfîrșit *Nudul* de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, o lucrare autentică de tinerețe, reluînd mișcarea nudului grigorescian urmărește în același timp realizarea unei mai personale compoziții a brațelor, modificînd poziția inițială a acestora, printr-o nouă dispoziție a lor în spațiu. Pe marginea radiografică ambele mișcări ale brațelor apar vizibile. Arabescul liniar este reprezentat de o curbă lină și continuă ce va constitui mai tîrziu o caracteristică a stilului lui Luchian și care, prin sinuozitatea ei, realizează cu un plus de expresivitate ideea de odihnă pe care a urmărit să o redea pictorul. Pe radiografie zonele de lumină și umbră nu sînt egale ca la nudul Muzeului de artă din Craiova; totul pare scăldat

Fig. 5 — Radiografia tabloului **Margine de pădure** (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)



[8] Cf. P. Comarnescu, **Luchian**, ESPLA 1955, și P. Comarnescu, **Luchian**, Editura Tineretului, 1965.

[9] Cunoscută fiind infirmitatea lui Luchian, membrii familiei îl ajutau adesea la pregătirea unei expoziții semnîndu-i și vernisîndu-i lucrările.

[10] Reprodusă de Th. Enescu, art. cit., pag. 278.

[11] Radiografia peisajului **Margine de pădure** din Galeria Națională.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o baie de lumină şi semi-umbre de unde rezultă că atît tonurile de carnaţie cît şi partea de jos a fondului sînt realizate în valori deschise, implicit în culori cu o densitate ridicată. Toate aceste diferenţe deosebesc net lucrarea originală de celelalte două atribuite.

3. Ultima lucrare asupra căreia mă voi opri este *Capul de fată* de la Muzeul regional de artă Dobrogea (fig. nr. 6), semnat stînga jos, datat (18) 89 [12] şi autentificat pe verso de pictorul J. Al. Steriadi. Este pictat pe un suport din lemn de nuc, ales fără preocupare pentru puritatea fibrei şi rezistenţa ei în timp. Preparaţia o formează pelicula de culoare a unui alt portret aflat dedesubt, vizibilă pe tabloul actual printr-o zonă de negru ce mărgineşte profilul în spate şi pe latura superioară ca şi printr-o mică plaje de culoare verde aflată în stînga jos, peste care a fost pusă semnătura.

Portretul *Un profil de fată*, tăiat la baza gîtului, a fost desenat cu grija calcării lui exacte peste stratul de culoare al vechiului portret. Desenul, reprezentat printr-un contur realizat cu cerneală sau poate indigo, a fost reluat la finisarea lucrării, întărindu-se linia profilului şi corectîndu-se în regiunea gîtului. Pelicula de culoare, alcătuită din pastă subţire pusă cu pensula mică, trădează o grijă timidă de a urmări forma şi a ascunde stratul de pictură aflat dedesubt. Deşi cu unele calităţi, susţinute de un modeleu fin cu treceri delicate de valori din zonele luminate spre cele de umbră — modeleu păstrat în interiorul formei, dar nu şi în raportul lui cu fondul de care este separat prin acel contur — lucrarea trădează o lipsă de unitate de stil şi de tehnică cu opera lui Luchian, dintre cele mai marcate. Printre elementele care compun de regulă un tablou, trei sînt indicii sigure că în cazul actual ne aflăm în faţa unei lucrări cu intenţie de fals: preparaţia suportului, conturul şi semnătura. Preparaţia se bazează, după cum am spus, pe stratul de culoare de ulei aparţinînd unui alt portret de femeie pe care radiografia l-a scos la lumină. În opera lui Luchian suprapunerea mai multor straturi de pictură în cadrul aceluiaşi tablou nu este un fapt rar şi cu atît mai mult neobişnuit. Pictorul a întrebuinţat adesea lucrări mai vechi ca suport al noilor sale picturi, dar nu a folosit acest procedeu pe parcursul întregii sale evoluţii artistice. În perioada începuturilor, ca şi după 1908, cînd simplificarea tehnicii sale pictoriceşti îl obligă să utilizeze un suport fără împăstări succesive, Luchian nu a mai pictat peste lucrări mai vechi. Radiografiile care au fost realizate pe tablouri originale ne-au permis să tragem concluzia că artistul începe să picteze peste alte lucrări pe la începutul acestui secol. De la 1900 apar în operă astfel de situaţii şi devin frecvente după 1902, cînd în viaţa şi opera pictorului intervine o profundă schimbare [13]. Între 1904—1907, îndeosebi, au fost înregistrate cele mai multe cazuri de folosire a picturilor vechi ca suport al noilor sale opere. Fără îndoială că Luchian a fost determinat să-şi folosească picturile mai vechi de motivul că avea astfel la îndemînă pînze gata preparate care-i economiseau efortul fizic, dar şi cheltuieli costisitoare. A realizat astfel implicit şi o triere a operei sale de tinereţe.

Ca şi în cazul preparaţiei, conturul este un element caracteristic pentru opera lui Luchian, dar el apare în procesul determinant istoric şi cauzal al evoluţiei artistice. Pe baza studiilor întreprinse apariţia conturului în opera lui Luchian este înregistrată tot pe la începutul secolului nostru ca urmare probabilă a lucrărilor cu caracter decorativ pe care pictorul le-a realizat pentru diferite edificii publice sau particulare. Înainte de 1900, în puţinele sale tablouri bazate pe modeleu, Luchian nu conturează niciodată motivul, ci realizează volumul, cum este de fapt normal, pe baza valorilor de ton. Mai tîrziu, în tablouri ca *Scara cu flori* sau *Caise*, deşi lucrate în pastă, cu revărsări bogate de materie şi strălucire, Luchian conturează cu lac negru elementele componente ale motivului, contururile apărînd desluşit în lumina lămpii cu raze infraroşii. După 1908, cînd tehnica sa capătă acea nobilă simplitate şi tinde spre sinteză, conturul devine un element principal, dovadă a unor mutaţii spre decorativ, înregistrate în concepţia sa picturală.

Profilul de fată de la Muzeul de artă din Constanţa este realizat, după cum am mai spus, în clar-obscur, cu treceri topite de la valorile luminoase spre cele de umbră prin intermediul demi-tonurilor care susţin impresia de volum. În acest caz conturul, fiind dovada unei mentalităţi decorative, apare ca un non-sens şi oricît de eclectic ar fi un pictor, nu ar putea amesteca astfel două procedee contrare. Explicaţia logică a acestui amestec este fără îndoială intenţia de investire a lucrării în cauză cu unele atribute ale stilului lui Luchian, spre a-i putea asigura astfel o reputată paternitate.

Ultimul element contradictoriu îl reprezintă semnătura. Ea este pusă tîrziu peste stratul de culoare uscată al picturii de dedesubt şi, deşi poartă data 1889, imită caracterul semnăturilor originale din perioada 1906—1908. Este alcătuită din pastă de culoare brună cu pigment de roşu şi negru, întîlnită şi la alte falsuri Luchian şi îşi află corespondent în lucrare cu buzele şi cavitatea nărilor unde culoarea a fost pusă ulterior cînd lucrarea a şi fost semnată.

Dacă adăugăm acestor examene de laborator şi alte consideraţii, relativ subiective, care sesizează unele neconcordanţe de gamă cromatică sau de lipsa unor relaţii între pieptănătura personalului portretizat şi moda epocii, urmărim să aducem un argument în plus la dovada de neautenticitate a acestei lucrări.

Purificînd opera lui Luchian de toate acele lucrări interpuse de-a lungul timpului, cărora examenele de laborator le dezvăluie incertitudinile şi lipsa de autenticitate, sperăm să se redea creaţiei acestui mare artist român dreptul la claritatea stilului şi la unitatea care în fapt i se cuvin.

[12] În primăvara anului 1889 Luchian absolvă Şcoala de belle-arte din Bucureşti, iar toamna pleacă la München pentru continuarea studiilor.

[13] Către anul 1900, Luchian sărăceşte şi este nevoit să picteze biserici şi să decoreze case particulare spre a se putea întreţine. În 1901 se îmbolnăveşte grav şi este internat în Clinica Dr. Marinescu la Spitalul Pantelimon. Iese din spital în primăvara lui 1902 cu sănătatea ruinată, condamnat la paralizie totală. De atunci, pictura devine pentru el singura preocupare şi raţiune de a exista.

Universitatea Bucureşti
SEMINARUL DE ARHEOLOGIE
„VASILE PÂRVAN"

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETĂRI DE LABORATOR PRIVIND CONSERVAREA MONUMENTELOR RUPESTRE DE LA BASARABI

Ion Istudor

III CONSIDERAŢII ASUPRA CONSERVABILITĂŢII MONUMENTULUI

După cum s-a arătat în articolul precedent [1], slaba rezistență la uzură, gelivitatea și structura microporoasă a cretei de la Basarabi stau la baza degradărilor acesteia. Dintre degradările posibile, cele datorită apariției eflorescențelor pe pereți sînt cele mai importante din punct de vedere al conservării inscripțiilor și desenelor.

Dacă evitarea degradărilor prin îngheț-dezgheț poate fi obținută prin realizarea unei temperaturi superioare lui 0°C în monumente, problema principală rămîne cea a eflorescențelor.

Din observațiile efectuate pe monumente, în decurs de mai mulți ani, s-a ajuns la concluzia că eflorescențele s-au accentuat după descoperirea monumentelor (1957), datorită degradării intrărilor în monumente, ceea ce a favorizat circulația aerului, respectiv circulația umidității în rocă, către suprafața pereților. Considerînd că procesul de degradare este favorizat de circulația aerului în monumente, o primă variantă de conservare ar fi aducerea monumentelor în stare de conservare anterioară descoperirii lor, adică închiderea lor. În acest fel se va tinde la o valoare constantă, de echilibru, între umiditatea pereților și a atmosferei interioare. Umiditatea necirculînd către interior, nu vor mai apare eflorescențe. Această variantă impune însă condiții foarte severe în ceea ce privește vizitarea monumentelor.

După o altă variantă, monumentele trebuie uscate și izolate de orice sursă de umiditate, pentru a exercita astfel o acțiune directă asupra cauzelor ce provoacă apariția degradărilor. Studiind aceste cauze și acționînd în sensul urmărit, s-ar putea realiza condițiile unei bune conservabilități. În afara umidității de teren care deține rolul cel mai important în umezirea rocii, celelalte posibilități de umezire sînt apele de infiltrație, umiditatea de condens și umiditatea higroscopică. Apele de infiltrație meteorice pot ajunge în monumente prin deteriorări ale acoperișului, pe pante cu înclinații spre monumente, prin lipsa de șanțuri de scurgerea apelor etc. Infiltrațiile pot fi favorizate de fisurile aproape la verticală, ce se întîlnesc în monumente și răspund în exterior, la suprafață. O umiditate intensă a rocii poate fi cauzată de asemenea de condensul umidității atmosferice pe pereți. Acest condens se datorește coborîrii bruște a temperaturii sub punctul de rouă [2]. Excesul de vapori se condensează pe pereții a căror temperatură este în general mai coborîtă decît a atmosferei interioare. Acest fenomen se observă mai bine în *B4* în care există umezeala cea mai ridicată și temperatura cea mai scăzută (tabela 1).

[1] « Revista Muzeelor », anul III, nr. 2 — 1966, pp. 125—128.

[2] Punctul de rouă este temperatura la care atmosfera se saturează cu vaporii de apă; coborîrea temperaturii sub acest punct duce la condensul excesului de vapori.

https://biblioteca-digitala.ro

TABELA 1

Monumentul	martie 1963		iulie 1963	
	temp. °C	umiditatea relativă %	temp. °C	umiditatea relativă %
Biserica B1	3	80	20,5	83
Biserica B4	1	92	19	90
Cavoul «C»	3	80	20	—
Galerii	5	80	23	70
Exterior	3	—	25	60

Pentru monumentul *B4* o coborîre a temperaturii interioare cu un singur grad ar fi atins punctul de rouă (în cazul considerat mai sus). Chiar dacă nu are loc o scădere a temperaturii atmosferei interioare, un condens poate avea loc pe obiectele metalice sau pe pereții care au o temperatură mai scoborîtă decît atmosfera. Condiția necesară pentru a evita condensul superficial pe pereții unei încăperi cu temperatura t_1 este ca temperatura pereților T1 să fie mai mare decît punctul de rouă Tr, adică:

$$\triangle T1 \leqslant \triangle Tr$$

în care

$$\triangle T1 = t1 - T1$$

$$\triangle Tr = t1 - Tr$$

Cu cît umiditatea relativă este mai mare, cu atît punctul de rouă este mai ridicat şi deci $\triangle Tr$ mai mic.

Din diagramă (fig. 1) se observă că pentru umidități ridicate şi temperaturi scăzute, specifice monumentelor de la Basarabi, $\triangle Tr$ este foarte mic, de unde rezultă că punctul de rouă este foarte apropiat de temperatura interioară.

În monumente, în general, temperaturile şi umiditățile variază în funcție de anotimp, în ordinea:

temperatura

t° Biserica B 4 < t° Cavoul C < t° Biserica B 1 < t° Galerii.

Umiditatea variază în sens invers.

O altă posibilitate de umezire a rocii este umiditatea de absorbție (umiditatea higroscopică). În general aceasta este cu atît mai mare, cu cît umiditatea relativă a aerului înconjurător va fi mai mare şi cu cît temperatura rocii va fi mai scăzută. În cazul cretei, pentru a aprecia gradul ei de higroscopicitate s-au determinat curbele de sorbție a vaporilor de apă la diferite temperaturi şi umidități relative ale aerului. Din analiza acestor curbe se constată că roca absoarbe foarte puțin din umezeala atmosferei, cînd aceasta nu depăşeşte 85%. Desorbția rapidă a vaporilor de apă din cretă pe timp călduros antrenează, după cum s-a arătat, o serie de săruri solubile, ce apar la suprafață sub forma unei eflorescențe.

Din analiza izotermelor de sorbție (fig. 2) rezultă că la umidități relative ale aerului pînă la 85% şi la temperaturi între 5° şi 20° nu se manifestă practic vreo higroscopicitate a cretei, ci din contra, creta umedă se usucă repede.

Higroscopicitatea (sorbția) se manifestă la umidități relative ale aerului, mai ridicate ($\rho > 85\%$),

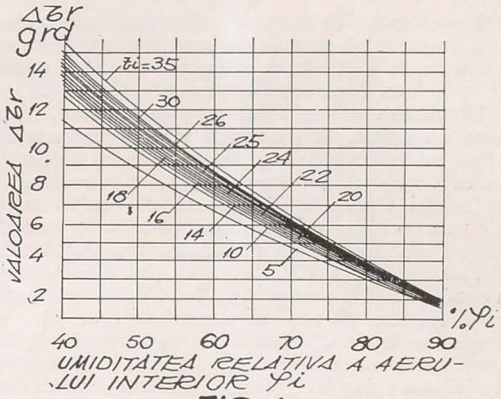


FIG. 1. VALORILE Δt_o IN FUNCTIE DE UMIDITATEA RELATIVA A AERULUI.

în general în anotimpul răcoros, cînd această tendință este mai accentuată. Din cele relatate mai sus, se constată că celelalte căi de pătrundere a apei în cretă pot produce o umezire a rocii mai puternică decît umezirea prin higroscopicitate. Măsurile ce trebuie luate după varianta de conservare considerată anterior se referă la măsuri de uscare a rocii. În acest caz trebuie luate măsuri pentru a împiedica reumezirea cretei prin posibilitățile discutate mai sus. Prevenirea umezirii rocii, datorită umidității meteorice directe sau a infiltrațiilor, se poate realiza printr-o construcție corespunzătoare, care să cuprindă cît mai multe din zonele ce înconjoară monumentele. De asemenea

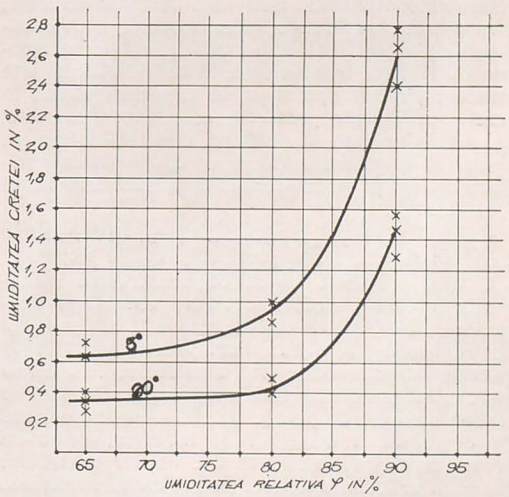


FIG 2 CURBELE DE SORBTIE ALE VAPORILOR DE APA IN CRETA LA 5° SI 20°

https://biblioteca-digitala.ro

drenarea apelor de scurgere, colectarea lor în şanţuri impermeabile şi conducerea lor cît mai departe de monumente sînt măsuri obligatorii ce trebuie luate în orice caz, după orice sistem de conservare.

Umiditatea de condens, care se produce, după cum s-a arătat, în momentul în care temperatura scade sub punctul de rouă, se poate evita prin realizarea unui decalaj între temperatura interioară (şi în special a pereţilor) şi punctul de rouă. Aceasta se poate obţine prin evitarea surselor ce produc vapori şi prin realizarea interioară a unei temperaturi constante de cca 10°C, ceea ce permite ridicarea umidităţii pînă la maxim 80%, fără pericol de condensare (punctul de rouă corespunzător condiţiilor de mai sus e de 6,4°C). Odată cu realizarea condiţiilor de înlăturare a umidităţii de condens, se înlătură şi umiditatea datorită higroscopicităţii cretei. Chiar dacă se iau toate aceste precauţii, umiditatea pe teren rămîne cea mai periculoasă, înlăturarea ei necesitînd măsuri complexe.

Una din aceste măsuri ar fi modificarea raportului între suprafeţele de evaporare interioare şi exterioare ale monumentului, pentru a realiza astfel evaporarea şi respectiv transportul de săruri către exterior şi nu către interior. Această idee s-ar putea realiza, de exemplu, prin izolarea laterală a monumentelor de roca din jur, printr-un şanţ cu adîncimea de cîţiva metri, după caz. Singura posibilitate de umezire ar rămîne în această situaţie numai pe la baza lor.

O altă metodă folosită pentru uscarea zidurilor clădirilor igrasioase este electrodrenarea. Posibilitatea aplicării ei pe cretă, în condiţiile monumentelor de la Basarabi, rămîne la aprecierea specialiştilor.

Printre metodele folosite la extragerea sărurilor solubile din diverse materiale, procedeul de electrodializă, aplicat în Uniunea Sovietică în cazul suportului de loess a unor picturi murale, a dat rezultate bune. Aplicarea acestui procedeu pe cretă s-ar lovi în primul rînd de inconvenientul masivităţii pereţilor de cretă, care ar trebui să fie supuşi acestei operaţiuni. Actualmente aplicabilitatea lui în cazul Basarabi pare îndoielnică. Desigur trebuie luate în consideraţie şi alte metode, pe care specialiştii le consideră eficace în rezolvarea acestor probleme complexe. Ansamblul de măsuri menite să înlăture umezirea cretei va trebui să asigure acesteia o umiditate corespunzătoare umidităţii de echilibru la temperatura ambiantă (0,4—0,5%).

Numai în aceste condiţii, tratarea consolidată a cretei cu diverse soluţii poate să-şi atingă scopul.

O altă problemă legată de conservarea monumentelor este şi problema vicierii atmosferei interioare cu bioxidul de carbon, provenit din procesul de respiraţie al vizitatorilor. Acumularea lui în galeriile monumentelor este dăunătoare, cu atît mai mult cu cît umiditatea este mai ridicată. Bioxidul de carbon absorbit de pereţii umezi constituie o sursă de degradare a desenelor şi inciziilor, printr-un proces de coroziune caracteristic rocilor calcaroase, expus în articolul anterior. În principiu, rezolvarea acestei probleme se poate face prin limitarea vizitării monumentelor şi prin eliminarea bioxidului de carbon prin absorbenţi.

CERCETĂRI PRIVIND CONSOLIDAREA INCIZIILOR

După cum s-a arătat mai înainte, creta este o rocă friabilă, cu o mică rezistenţă la uzura prin frecare, ca urmare a coeziunii reduse dintre particulele componente ale rocii. Deoarece aceasta periclitează existenţa inciziilor, s-a ridicat problema consolidării lor, problemă ce constituie un aspect din problema generală a consolidării materialelor friabile.

★

Stabilizarea pietrei în general constituie una din problemele ce preocupă de mulţi ani pe cercetătorii de specialitate din diverse ţări. Dacă rezolvarea ei nu poate fi considerată pînă în prezent satisfăcătoare, aceasta se datoreşte în primul rînd condiţiilor ce sînt cerute unei soluţii de stabilizare « în situ », care ar trebui să producă o stabilizare fără a afecta « respiraţia » pietrei.

De cele mai multe ori, alegerea soluţiei stabilizante cere multă prudenţă din partea restauratorilor, condiţiile ce trebuie îndeplinite fiind foarte severe. Utilizarea unor soluţii puţin studiate poate conduce la distrugerea pietrei.

Dacă aceste probleme sînt dificile pentru piatră, cu atît mai dificile sînt în cazul cretei, rocă în special foarte friabilă.

În cele ce urmează ne-am propus găsirea unei soluţii stabilizante care să îndeplinească următoarele condiţii :

1. Să adere la cretă ;
2. Să fie inertă din punct de vedere chimic ;
3. Să pătrundă total în rocă, ca să nu colmateze inscripţiile ;
4. Să fie incoloră şi transparentă ;
5. Să nu formeze o peliculă lucioasă ;
6. Să fie solubilă, pentru a se putea îndepărta uşor în momentul găsirii unei soluţii mai eficace ;
7. Să producă o coeziune puternică asupra particulelor de cretă ;
8. Să fie cît mai penetrantă ;
9. Să fie rezistentă la umezeală ;
10. Să reziste la acţiunea microorganismelor ;
11. Să nu sufere modificări în timp (să fie stabilă) ;
12. Să fie permeabilă pentru vaporii de apă.

Aceste deziderate devin foarte importante în condiţiile de conservare a monumentelor de la Basarabi, ce se găsesc în mare parte într-o zonă de umiditate ridicată a rocii. Se pune deci problema realizării unei consolidări superficiale a cretei care să permită schimbul de umiditate cu atmosfera.

Metodele recomandate în literatură, foarte puţin detaliate, utilizează în general răşini sintetice şi mase plastice. Utilizarea acestor materiale organice este privită cu oarecare neîncredere, tocmai datorită faptului că formează pelicule cu permeabilitate foarte redusă şi susceptibile degradării materialului tratat. « *În general nu se poate recomanda sau condamna folosirea unei răşini sintetice, dar este neapărat necesar să se consolideze şi să se studieze meritele fiecărei răşini în parte, pentru o aplicare specifică* » (M.A.Rosenquist, 1961).

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetările noastre în acest sens au luat în considerație o serie de substanțe cu proprietăți consolidante care au fost încercate pe cretă. O serie de încercări preliminare au eliminat substanțe nerezistente la acțiunea apei, a microorganismelor, a oxigenului sau cele care nu pot fi îndepărtate ușor. Printre acestea citām: silicatul de sodiu, colofoniul, gelatina, alcoolul polivinilic, rășinile epoxidice.

Dintre masele plastice ușor solubile și transparente, *polimetacrilatul de butil* s-a arătat a fi cel mai indicat. El este superior polimetacrilatului de metil prin elasticitatea și în special prin solubilizarea lui ulterioară, datorită unei tendințe minime de a forma legături transversale intermoleculare. Polistirenul și policlorura de vinil nu sînt suficient de rezistente la lumină, îmbătrînesc relativ ușor, iar poliacetatul de vinil este puțin rezistent la acțiunea umidității. Rezultate interesante au fost comunicate de Blazej și colaboratori, care au folosit compuși organici ai siliciului la consolidarea unor gresii nisipoase.

Utilizarea maselor plastice ca soluții consolidante se practică de mulți ani, în special pentru consolidarea obiectelor arheologice pentru expunere muzeistică. În acest caz problema este ceva mai simplă. În condițiile unui monument problema consolidării se complică însă prin participarea activă a factorilor climatici.

Polimetacrilatul de butil fiind considerat satisfăcător din punct de vedere al condițiilor enumerate mai sus, rămîneau de stabilit condițiile pentru realizarea unei consolidări corespunzătoare.

S-au studiat următorii parametri:

1. Alegerea solventului
2. Concentrația optimă a polimerului în soluție
3. Greutatea moleculară a polimerului
4. Influența porozității cretei
5. Influența tratării ulterioare a masei consolidate cu soluții, pentru realizarea unei redistribuiri a polimerului în cretă și obținerea unei permeabilități
6. Urmărirea comportării suprafețelor consolidate la acțiunea:
   a) apei
   b) sărurilor solubile
   c) înghеț-dezghețului
   d) mucegaiurilor

Polimetacrilatul de butil este solubil într-o serie de solvenți, însă viscozitatea mică necesară soluțiilor de impregnare se obține prin utilizarea drept solvenți a hidrocarburilor aromatice — toluen sau xilen. Concentrația optimă de impregnare este limitată — pe de o parte — de tendința de formare a peliculelor de polimer pe suprafața cretei la concentrații mari — iar pe de altă parte — de necesitatea manipulării unor cantități mari de soluții în cazul concentrațiilor prea mici. Concentrația optimă este de cca 4% pentru un polimer cu greutate moleculară de cca 400 000. În acest caz pătrunderea soluției în cretă este de cca 5—6 m.

Polimerii cu greutăți moleculare mai ridicate dau soluții mai vîscoase și necesită concentrații mai mici de lucru. În plus consolidarea rezultată este prea rigidă. O importanță deosebită pentru operațiile de impregnare o are și permeabilitatea rocii. Permeabilitatea unei roci se definește ca însușirea de a lăsa să treacă prin ea mai ușor sau mai greu fluidele; ea este în funcție de distribuția granulometrică a particulelor componente. Deși permeabilitatea e legată de porozitatea unei roci, totuși încercările de a găsi o relație între ele s-au soldat cu insucces, deoarece porozitatea nu exprimă decît o mică parte din însușirile structurale ale rocii.

Creta este o rocă masiv poroasă, cu pori comunicanți și foarte fini, ceea ce oferă o permeabilitate ridicată. Această permeabilitate nu este uniformă, variind în funcție de porozitatea rocii. Acest lucru are importanța sa în studiul posibilităților de consolidare superficială optimă și în studiul posibilităților de respirație a suprafețelor după consolidare.

În încercările noastre de laborator s-au obținut pătrunderi ale polimerului ce variază între 2 și 7 mm pentru cretă (cu umiditate 0,4%) cu o porozitate cuprinsă între 30% și 42%. Un factor care influențează permeabilitatea rocilor este și prezența în porii ei a unui alt fluid decît cel ce se scurge (permeabilitate efectivă). Aceasta se datorește atît restrîngerii spațiului disponibil cît și prin producerea de fenomene moleculare superficiale. De aici rezultă că gradul de umiditate a rocii influențează mult eficacitatea tratamentelor de consolidare.

Prin tratarea cretei imediat după operația de consolidare cu soluții apoase alcoolice, se obține o permeabilitate a suprafeței acesteia, manifestată prin aceea că permite schimbul de umiditate din interior către exterior și invers. Considerăm că acest efect se datorește aglomerării polimerului pe particule de cretă — sub influența antisolventului — și creării unor canale capilare, capabile să ofere masei tratate o oarecare permeabilitate.

Efectul produs prin tratarea cu soluții apoase alcoolice se manifestă și prin faptul că particulele de polimer sînt împinse către interiorul cretei.

Măsurătorile de permeabilitate absolută efectuate pe cretă consolidată și neconsolidată au condus la valorile indicate în tabela 2.

TABELA 2

Permeabilitatea absolută[3] a cretei (în milidarcy)

	cretă consolidată	cretă neconsolidată
	7,5	143,5
	74,5	136,5
	75	127,5
media	75	136,0

În creta tratată, permeabilitatea absolută medie scade cu cca 45—55% față de cea inițială. Se obține în acest mod o suprafață ce « respiră » evitîndu-se efectele neplăcute datorite condensării apei sub stratul de masă plastică și expulzarea acesteia.

După tratamentele de impregnare, probele au fost supuse la acțiunea diverșilor agenți, pentru a observa comportarea respectivă. Supuse la acțiunea apelor dure și la acțiunea înghеț-dezghețului, epruvetele de cretă tratate au suferit exfolieri mult mai accentuate decît cele netratate. Bariera de masă plastică nu este deci indicată. În urma acestor expe-

[3] Permeabilitatea absolută se definește ca fiind egală cu debitul în cm^3/sec de gaz ipotetic de viscozitate, $\mu = 1$ cp. pe care-l lasă să se scurgă roca în stare uscată, printr-o secțiune de 1 cm^2 sub acțiunea unui gradient de 1 at/cm^2, în regim stabilizat.

https://biblioteca-digitala.ro

rienţe rezultă, ca o condiţie de conservare, măsurile severe ce trebuie luate împotriva factorilor ce favorizează formarea şi migrarea sărurilor la suprafaţă. Numai după rezolvarea acestor probleme se poate trece la consolidarea superficială a rocii cu soluţiile propuse. Aceste soluţii vor trebui să consolideze creta (în zonele cu incizii) pentru mărirea rezistenţei la uzura prin frecare, creta fiind foarte puţin rezistentă. Permeabilitatea relativă a zone impregnate va favoriza schimburile de umiditate a rocii cu cea atmosferică.

O mărire a rezistenţei la acţiunea microorganismelor s-a realizat prin utilizarea soluţiilor apoase de clorură mercurică (1/3000).

PROCEDEU DE STABILIZARE A CRETEI UTILIZAT ÎN VECHIME

În vara anului 1962 un lucru interesant a atras atenţia conducerii şantierului din Basarabi ; existenţa pe pereţii de cretă ai monumentului, în anumite zone, a unei « pelicule » de culoare slab gălbuie ce se deosebeşte de creta patinată din jur. Această peliculă, cu aspectul unei cruste, confecţionată dintr-un material anorganic, avea probabil un rol de protecţie a cretei. Problema naturii materialului din care este confecţionată această peliculă părea interesantă mai ales pentru eventualele reproduceri a sistemului şi a materialului de consolidare din vechime.

Cercetările întreprinse de noi în acest scop au stabilit că această peliculă este o marnă calcaroasă, după cum rezultă din analiza chimică (tabela 3).

TABELA 3

Pelicula Basarabi. Analiza chimică.

Pierderi la calcinare	33,83%
SiO_2	19,04
R_2O_3	1,57
CaO	42,58
MgO	2,47
Total	99,67%
$Ca\,CO_3$	76,03%

Grosimea peliculei variază între 0,2—0,3 mm şi a fost aplicată pe pereţi sau tavane printr-o « spoială » obişnuită.

Pelicula formează pe cretă o crustă foarte aderentă mai compactă şi mai dură decît creta, ce ar constitui poate şi astăzi un mijloc pentru consolidarea superficială a cretei în zonele fără incizii.

Din cercetările de laborator expuse mai sus rezultă că roca în care sînt săpate monumentele este friabilă şi se poate deteriora uşor sub influenţa îngheţ-dezgheţului sau a sărurilor solubile antrenate către suprafaţa rocii, de umiditate.

Pentru a realiza o restaurare *in situ* sînt necesare o serie de măsuri complexe, care să împiedice umezirea rocii prin diversele căi posibile. Luînd aceste măsuri, consolidarea inscripţiilor şi desenelor existente pe pereţi şi deci conservarea lor poate fi asigurată.

În orice caz metodele preconizate de noi nu împiedică restaurări viitoare cu materiale sau metode poate necunoscute astăzi.

★

Pentru concursul dat în studierea acestor probleme aducem mulţumirile noastre tov. arh. Liana Bilciurescu, şefa şantierului Direcţiei monumentelor istorice Basarabi.

BIBLIOGRAFIE

1. Barnea I., V. Bilciurescu, *Şantierul arheologic Basarabi (regiunea Constanţa)*, « Materiale şi Cercetări arheologice », VI, 1959, p. 541—566.
2. H. S. Plenderleith, *The Conservation of antiquities and Works of Art*, London.
3. Jean Fèvre, *Conservation, emploi, détérioration et remplacement des pierres*. « Rythme », nr. 23, Novembre 1957.
4. G.O.S.T., 4796—49.
5. *** — *Lianţi, Mortare, Betoane*, Seria Tehnică A, Biblioteca Standardizării, Bucureşti.
6. Ing. Dipl. Friedrich Eichler, *Căldura şi vapori de apă în clădiri*, Ed. Tehnică, 1957, Bucureşti.
7. St. Georgescu, E. Dimitriu-Vîlcea, Al. Bocancea, *Izolarea termică a clădirilor*, Ed. Tehnică 1961, Bucureşti.
8. Ing. I. Ben, S. Dimitriu-Vîlcea, arh. F. Gyorgy, Revista « Construcţii şi materialele lor de construcţie », 4/1963, p. 170.
9. M. A. Rosenquist, *New methods for consolidation of fragile objets: Wood, Ivory, Metals, etc.*, I.I.C., 1961, Rome conference.
10. International centre of the study of the preservation and the restauration of cultural property. *V. Synthetic material used in the conservation of cultural property*, Rome, 1963.
11. Jiri Blazej, Jose Doubrova, Jiri Rathouski, *Folosirea materialelor organice silicioase pentru restaurarea parapetului din gresie nisipoasă a micului palat din grădina regală;* « Zpravy pomatkova pec », 3—4, 1959.
12. Ing. G. Manolescu, *Permeabilitatea şi compoziţia granulaţiei metrice*. Revista « Petrol şi Gaze », 2 — 1951, p. 9.
13. P. T. Kostrov, şi I. L. Nogid, *Removal of salts from ancient middle-Asian paintings by means of Electrodialysis*, « Studies in Conservation », vol. 10, nr. 3, 1965.

ABSTRACT

The restoration and preservation of the monuments found in 1957 in the chalk quarry at Basarabi raise a series of rather complicated technical problems (cf. also *Rev. Muzeelor* III, no. 2, 1966 : 125—128).

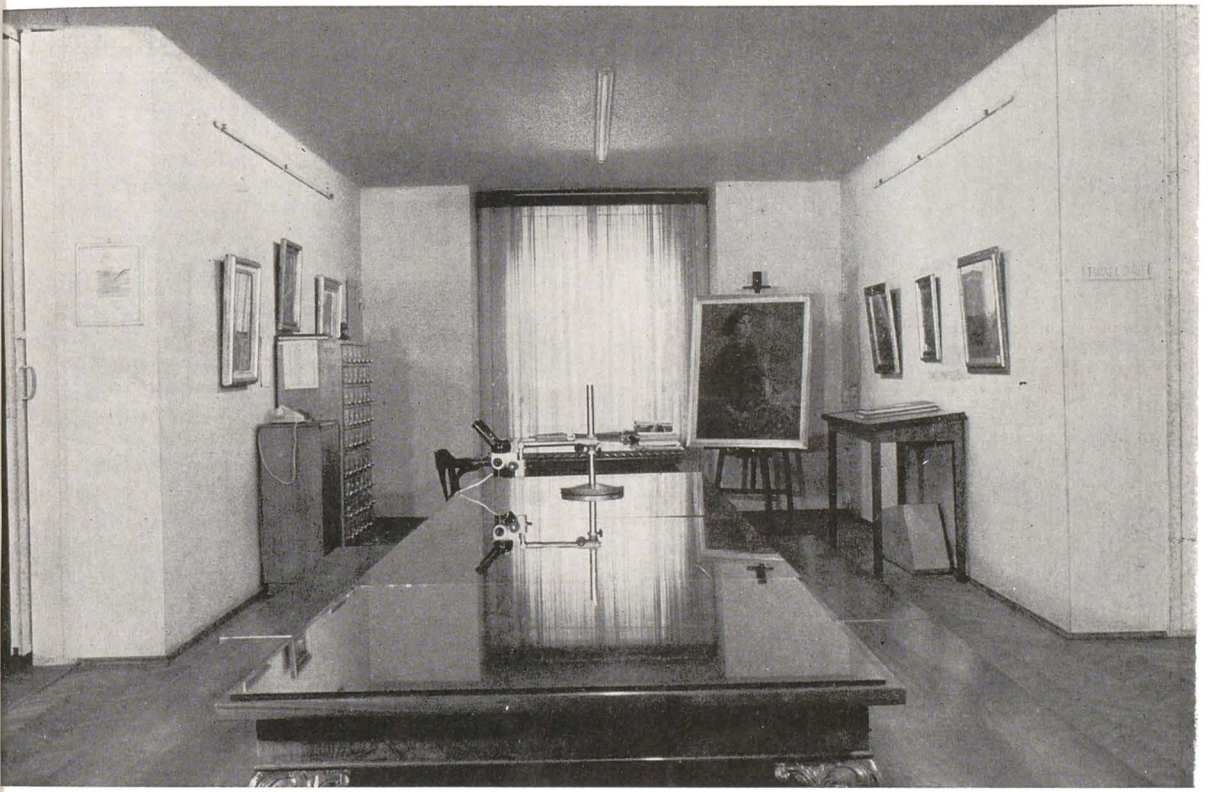
The present study refers especially to problems of preservability of the rock in general and of surfaces containing inscriptions and incised drawings in particular.

To solve all these problems special and foremost attention was devoted to the study of the physical, chemical and mechanical abilities of the rocks and their petrographic and mineralogical structure. The causes of some phenomena of superficial degradation and the methods to fight them were also studied. To this end, the variation of humidity and temperature both in the cold and the warm seasons was determined, then this variation was correlated to the superficial degradings observed on the monuments. It was shown that these are the effect of air humidity and temperature variations or of such variations within the rocks, which favour water evaporation from the rock, transport of soluble salts to the surface with subsequent degradation of the incisions on the walls.

The next step was the study of preservation possibilities *in situ*. It was recommended to isolate the monuments from the surrounding rocks concomitantly with drainage or electrodrainage in order to lessen the ratio between the internal and the external evaporation surfaces.

In view of this, the factors provocking rock moisture were studied and recommendations to avoid their appearance were issued. Another study was devoted to the problem of consolidating the surface of the rocks by impregnation with metacrylate polybutyl solutions in some given conditions. To obtain permeable surfaces one has studied the properties of the impregnation solution. With reference to the problem of consolidation one has also studied the nature of the older superficial layer found to exist on the walls of some of the monuments, in view of further extending the respective consolidation system to the areas without incisions.

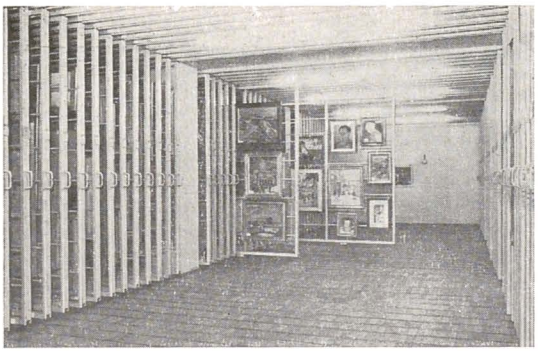
https://biblioteca-digitala.ro



PRINCIPII DE DEPOZITARE LA MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

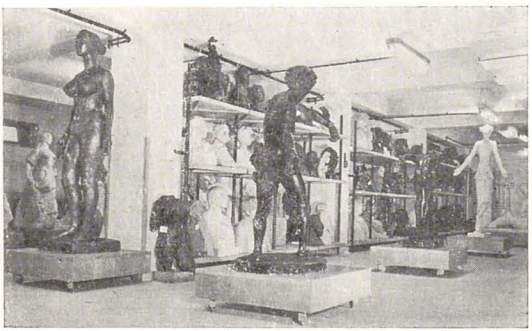
Maria Bădulescu

https://biblioteca-digitala.ro



Aspect din depozitul de studiu pentru pictură al Secției de artă românească modernă și contemporană.

Aspect din depozitul de studiu pentru sculptură al Secției de artă românească modernă și contemporană.



Urmărind să facă cunoscute operele de artă unui public foarte restrîns, muzeele de artă din trecut nu se preocupau să creeze o ambianță propice prezentării colecțiilor lor.

În prezent muzeul de artă este un adevărat laborator experimental, unde școlile — foarte diverse — se confruntă, un loc de cercetare și studiu pentru specialiști și un mijloc de educare pentru marile mase. El trebuie să contribuie la înțelegerea forțelor motrice ale procesului istoric, la înțelegerea rolului și importanței fenomenului artistic în general, la cunoașterea și aprecierea creațiilor naționale și universale. Folosind toate mijloacele de comunicare și informare, muzeele de artă tind să pună la îndemîna maselor și să facă înțelese manifestările marcante ale creației artistice universale. Ele sînt locul unde se cultivă și se dezvoltă dragostea și înțelegerea pentru frumos.

Pe măsură ce concepția despre rolul muzeelor s-a modificat, ele ajungînd să fie considerate factori deosebit de importanți în viața și cultura unui popor, în aceeași măsură și concepția despre rolul depozitelor de obiecte muzeale s-a schimbat, conferindu-le acestora caracterul de colecții de studiu și cercetare, de o înaltă valoare culturală și documentară.

Este știut că întreaga activitate științifică de cercetare și valorificare a patrimoniului artistic ce se desfășoară într-un muzeu de artă are la bază sarcina primordială de strîngere și păstrare a creațiilor artistice importante, naționale și universale, în conformitate cu profilul său.

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, cel mai mare și mai important muzeu de artă din țara noastră, a luat ființă pe baza unui patrimoniu bogat care a crescut an de an cu un număr considerabil de obiecte achiziționate, primite prin transfer, donații etc., ajungînd în momentul de față la peste 63.000 de obiecte, deși în același timp din rezervele muzeului nostru s-au format și înzestrat numeroase muzee de artă din țară. Acest patrimoniu tinde și trebuie să crească necontenit. Desigur nu toate obiectele de artă intrate în muzeu au loc în expunerea permanentă sau merită să fie expuse. Spațiul limitat al sălilor de expunere și exigența selectării exponatelor fac ca un număr de lucrări să-și afle locul în depozite, constituind colecțiile de studiu. Aceste colecții sînt în același timp rezervele din care se alcătuiesc expozițiile temporare: retrospective, tematice, itinerante etc.

Pentru cercetătorul și iubitorul de artă, colecțiile de studiu sînt izvoare la fel de prețioase ca și colecțiile expuse, ele ajutînd la întregirea cunoașterii unei epoci, a unei școli, a creației unui artist, a unei teme urmărite. De aceea depozitele sînt organizate în muzeul nostru, în cea mai mare parte, după cerințele cabinetelor de studiu, respectîndu-se, în mare, aceleași criterii științifice ca și în expunerea din muzeu. Desigur că spațiul rezervat unei opere în depozit este mai redus decît cel din expunere, unde criteriul estetic are altă pondere. Ceea ce am urmărit cu precădere în depozitele-cabinete de studiu ale Muzeului de artă al Republicii Socialiste România a fost să creăm condițiile de spațiu, lumină, grupare și prezentare a lucrărilor care să faciliteze vizionarea și studierea lor. Pentru atingerea acestui scop obiectele au fost grupate pe genuri — pictură, sculptură, artă decorativă, artă grafică etc. — și clasate în cadrul acestor grupări, pe școli, autori, ateliere, tehnici, urmărindu-se în același timp, în măsura posibilă, o prezentare cronologică asemeni celei din sălile de muzeu.

Utilajului necesar pentru depozitarea colecțiilor de studiu, adecvat genului de obiecte, i s-a adăugat utilajul și instrumentarul necesar studiului: mese, fișiere, șevalete, microscoape, lupe etc.

Un studiu aprofundat cere fără îndoială și altă aparatură cum sînt aparatele de raze X, ultraviolete, infraroșii, precum și laborator de analize chimice, laborator foto etc. cu care de asemenea este dotat muzeul nostru.

Depozitarea, sub aspectul păstrării, ridică multiple probleme, dar implică în primul rînd respectarea

https://biblioteca-digitala.ro

principiilor de conservare şi asigurarea condiţiilor pentru aplicarea acestora.

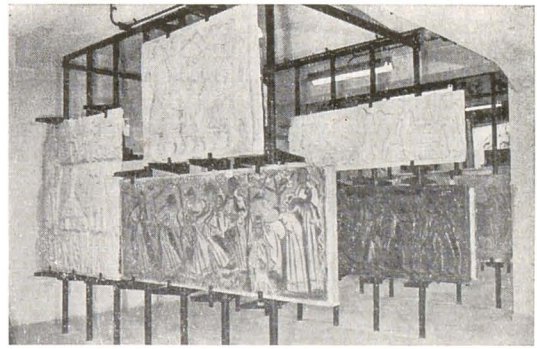
Condiţiile de păstrare a obiectelor de artă depind mai ales de materialele din care acestea sînt făcute şi de mediul în care sînt obligate să trăiască. Cunoscînd că mediul ambiant (temperatură, umiditate, lumină, compoziţie atmosferică) joacă un rol major în conservarea obiectelor de artă, studiu pe care colectivul ştiinţific al muzeului nostru l-a făcut asupra posibilităţilor şi mijloacelor de depozitare, a fost precedat de studierea condiţiilor climatice ce trebuiau asigurate pentru buna păstrare a patrimoniului artistic.

În rezolvarea acestor probleme am fost ajutaţi de faptul că, primind cu cîţiva ani în urmă pentru reorganizarea muzeului, o construcţie nefinisată (ridicată de roşu), adică aripa dreaptă a Palatului Republicii Socialiste România, colectivul de muzeografi a colaborat de la început cu colectivul de arhitecţi şi ingineri care proiecta finisarea acestei clădiri şi a putut astfel avea un cuvînt hotărîtor în ce priveşte repartizarea spaţiilor, amenajarea lor pentru expunere sau depozitare, stabilirea condiţiilor şi deci a instalaţiilor de climatizare, iluminare, securitate, prevenirea incendiilor etc.

În economia spaţială a muzeului nostru, dat fiind numărul obiectelor depozitate — care întrece cu mult numărul celor expuse —, am rezervat o suprafaţă de peste 4 500 mp pentru depozite, care sînt situate, în cea mai mare parte, în subsolul dispus pe două nivele.

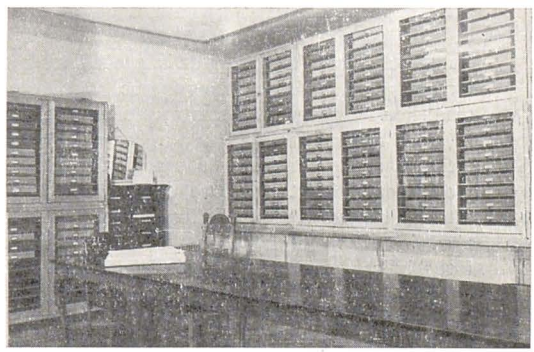
Arhitectura depozitelor este simplă, fără ornamentaţii; încăperile sînt de mari dimensiuni, cu pereţii vopsiţi în alb, cu pardosea de parchet sau de mozaic, ceea ce permite o bună întreţinere a curăţeniei.

Climatul este asigurat, în marea majoritate a depozitelor ca şi în sălile de expunere, de instalaţia de aer condiţionat care purifică aerul introdus în încăperile muzeului, menţinînd temperatura şi umiditatea între limitele în general permise, stabilite ca nedăunătoare. De mare importanţă este ca acest mediu să rămînă constant, deoarece mai ales schimbările brusce şi frecvente sînt cu deosebire periculoase. Aparatele pentru înregistrarea umidităţii şi temperaturii, instalate în săli şi depozite, sînt legate de instalaţia de condiţionare, iar tabloul de înregistrare şi comandă indică prin diagrame, curbele de oscilare, permiţînd reglarea permanentă şi automată a instalaţiei. Citirea şi consemnarea zilnică, de către conservatori, a temperaturii şi umidităţii înregistrate de aceste aparate (higrometre cu termometre) fac posibilă cunoaşterea eventualelor oscilaţii, la diferite ore şi în funcţie de climatul exterior, şi permit imediata intervenţie a personalului de specialitate în reglarea instalaţiei şi luarea unor măsuri de protecţie suplimentară, ca de pildă etanşeitatea ferestrelor, umidificarea aerului etc.



Aspect din depozitul de studiu pentru sculptură al Secţiei de artă românească modernă şi contemporană.

Aspect din depozitul Secţiei de grafică.



În amplasarea şi repartizarea depozitelor s-a ţinut seama de genul de obiecte pe care acestea le adăpostesc şi de materialele din care operele respective sînt alcătuite. Obiectele de artă făcute din materiale ce conţin celuloză (opere de artă grafică, ţesăturile din fibre vegetale, sculpturile în lemn, picturile pe pînză şi lemn) ne-au solicitat o atenţie deosebită, deoarece celuloza este higroscopică, se oxidează, se poate descompune sub acţiunea acizilor şi oferă un teren propice pentru dezvoltarea bacteriilor şi a mucegaiurilor. De asemenea, fibrele animale sînt uşor atacabile de molii, care iubesc întunericul ca şi insectele xilofage. Aceste obiecte au fost depozitate în încăperile din primul subsol, mai uscate în general, cu pardosea de parchet, în care temperatura şi umiditatea sînt mai constante, iar ferestrele de mari dimensiuni, şi mai apropiate de nivelul solului, oferă la nevoie o posibilitate suplimentară de aerisire şi lumină, în zilele şi orele cînd temperatura din exterior face posibil acest lucru. Această repartizare răspunde, şi nevoilor de studiere a unora din obiecte, în special grafica şi pictura, care cer uneori lumină naturală. Şi alte criterii, aparent mai puţin importante, au stat la baza amplasării depozitelor, ca de pildă: apropierea depozitelor de secţiile cărora le aparţin; greutatea

https://biblioteca-digitala.ro

obiectelor — cele mai uşoare fiind depozitate în primul subsol în funcţie de rezistenţa planşeului, iar cele mai grele la subsolul II ; posibilitatea de evacuare rapidă a obiectelor mai expuse pericolului în caz de incendiu a determinat depozitarea acestora în încăperile apropiate de căile de acces etc. etc.

Rezolvarea iluminatului în depozite a constituit şi constituie o preocupare principală în amenajarea acestora, deoarece, pe de o parte se cunosc efectele dăunătoare ale luminii asupra unor materiale, pe de altă parte este necesar să se asigure o lumină bună, propice studiului. Căldura emanată de lumină poate stimula sistemul electronic al diverşilor atomi şi molecule dîndu-le un spor de energie care-i fac reactivi şi susceptibili de transformări. Astfel stimulată, o culoare poate dispare, moleculele fibrelor se pot sparge determinînd fragilitatea unor materiale, ca de pildă hîrtia şi textilele, elementele altor substanţe pot fi transformate, ceea ce poate duce la decolorarea hîrtiei, la descompunerea verniurilor, a uleiurilor sicative etc. Aceasta este cu alte cuvinte acţiunea foto-chimică a luminii. Pentru a împiedica acţiunea razelor solare şi în special a razelor ultraviolete capabile să provoace o mai intensă reacţie fotochimică am renunţat la lumina naturală în depozite, instalîndu-se lumină artificială a cărei putere fotochimică este inferioară luminii de zi. La ferestrele depozitelor care adăpostesc obiecte susceptibile de deteriorări din cauza luminii, s-au montat perdele de culoare închisă. Operele de artă grafică sînt ţinute în cutii de carton închise şi puse în dulapuri pentru a le feri de lumină şi de praf. Pentru aceleaşi motive ţesăturile de mai mici dimensiuni sînt păstrate în dulapuri cu sertare, mobilele tapisate sînt îmbrăcate în huse de pînză, kakemonourile sînt păstrate rulate, în cutii confecţionate pe măsura acestora etc.

Utilajul folosit în depozite, construit în linii simple din metal sau lemn, are şi el ca scop să contribuie la prezervarea şi la organizarea sistematică, ştiinţifică, a obiectelor, uşurînd studierea şi întreţinerea lor, pe cît posibil fără a fi mişcate din locul în care au fost aşezate.

Astfel pentru picturile secţiei de artă modernă şi contemporană şi pentru fresce şi icoane, unde depozitele spaţioase ne-au permis, am folosit panourile metalice glisante pe care tablourile sînt expuse cronologic, pe autori.

Utilarea cu panouri glisante a dat posibilitatea ca, de pildă, într-un depozit cu o suprafaţă de 670 mp să putem expune 3 500 picturi de dimensiuni diferite care pot fi văzute fără a fi mişcate de pe panouri.

În depozitele mai mici sînt folosite panouri mobile de plasă metalică cu cadru şi picioare de stejar lustruit, care s-au dovedit practice atît pentru expunerea picturilor cît şi a covoarelor de mici dimensiuni.

Sistemul de expunere în depozite a sculpturilor grele pe socluri cu rotile şi a reliefurilor pe console metalice — dealtfel unic pînă acum în muzeele de artă din ţara noastră — răspunde aceluiaşi scop de asigurare a conservării şi a condiţiilor de studiu. Pentru sculpturile de dimensiuni mai mici s-au folosit rafturile şi vitrinele.

Ceramica, argintăria, sticlăria sînt de asemenea expuse în dulapuri cu geamuri.

★

Securitatea obiectelor depozitate ca şi a celor expuse constituie tot o condiţie de păstrare a acestora, cu probleme poate minore ca aspect, dar de mare importanţă în fond.

Muzeul nostru este dotat cu o instalaţie avertizoare de incendiu sensibilă la fum, care se declanşează automat în cazul unui început de incendiu, tabloul de semnalizare supravegheat permanent de un pompier, indicînd prin beculeţe care se aprind, locul periclitat. La aceasta se adaugă mijloacele obişnuite de stingere a incendiului (extinctoare cu bioxid de carbon, guri de apă cu furtun etc.).

Uşi metalice cu încuietori speciale sau siguranţe permit o bună închidere a depozitelor. Un sistem de alarmă automat aplicat la obiectele cele mai valoroase semnalizează atingerea acestora.

★

În concluzie, fără a pretinde că am inovat în domeniul depozitării operelor de artă, socotim totuşi că respectarea principiilor esenţiale şi anume :

— asigurarea unui cadru corespunzător de studiu în depozit ;

— asigurarea condiţiilor de conservare şi

— asigurarea securităţii obiectelor depozitate, folosirea pentru crearea acestor condiţii de studiu şi păstrare a unor mijloace tehnice avansate fac ca depozitele Muzeului de artă al Republicii Socialiste România să răspundă în mare măsură cerinţelor muzeografiei moderne. Pentru prima dată în ţara noastră au fost adaptate, la o construcţie dată şi la condiţiile muzeale, mijloacele şi sistemele tehnice, de care am amintit mai sus. Aceasta a fost posibil numai printr-o conlucrare permanentă între colectivul de muzeografi şi colectivul de arhitecţi şi ingineri care au proiectat şi executat lucrările de finisare a clădirii, instalaţiile şi utilajele, pentru care au fost necesare multiple şi multilaterale studii, de la culoarea pereţilor la sistemul de iluminare, de la utilajul de expunere şi depozitare la instalaţiile tehnice de tot felul, de la forma şi materialul etichetelor la ghidajul acustic.

De aceea, realizările în domeniul expunerii, a utilării muzeului, a creării condiţiilor de păstrare şi studiu a patrimoniului artistic în muzeul nostru au valoare de experiment care, credem, poate servi şi altor muzee din ţară.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ISTORICUL MUZEELOR MILITARE ROMÂNEȘTI

C. Căzănișteanu

Despre existența în țara noastră a unor preocupări privitoare la organizarea de muzee militare nu se poate vorbi decît odată cu reînființarea armatei române și punerea ei pe baze moderne, adică după cel de-al treilea deceniu al secolului al XIX-lea. Apariția unor atari manifestări caracteristice epocii de înflorire a conștiinței naționale a generat inițiative menite să asigure păstrarea peste vremi a relicvelor aducătoare aminte de lupta poporului român pentru eliberare națională și socială.

Nu întîmplător cea dintîi știre cunoscută nouă, privitoare la strîngerea și păstrarea unor obiecte de însemnătate majoră pentru trecutul oștirii în special, o avem din vremea revoluției de la 1848 din Țara Românească. Cu prilejul distribuirii de către puterea revoluționară a unor drapele noi unităților militare, se ordona comandanților regimentelor de infanterie [1] și sefului cavaleriei ca, pe lîngă rapoartele de primire a stindardelor recent instituite, să înainteze statului major și pe cele vechi « *spre a le depune la arsenal* » [2]. Așadar, pentru Muntenia, la Arsenalul armatei a luat naștere, pe linie oficială, întîiul centru de depozitare al obiectelor muzeistice militare care, în mod cert, și-a avut un corespondent în Moldava ; mai mult, sînt indicii că ambele au existat încă înainte de 1848. Numai așa ne putem explica prezența la viitorul Muzeu al artileriei de la Arsenalul armatei, a unor materiale anterioare zguduirilor revoluționare de la jumătatea secolului al XIX-lea din Țara Românească și Moldova, în speță drapele domnești și militare din vremea lui Alexandru D. Ghica, Mihail Sturza sau Gheorghe Bibescu [3].

Pentru perioada post-revoluționară, informațiile de care dispunem arată în ambele țări o sporire a depunerilor de obiecte istorico-militare. Printre ele continuă să fie preponderente steagurile, cum sînt acelea din perioada 1849—1863 [4], cele înmînate armatei de către domnitorul Alexandru I. Cuza, pe cîmpul Cotrocenilor, în septembrie 1863, cele două drapele de stat din timpul Unirii, stindardele militare model 1866, model 1872 [5] etc. Se află de asemenea o cantitate apreciabilă de armament de tot felul, de la cele mai vechi puști, pistoale și tunuri folosite la noi, pînă la cele mai apropiate epocii [6].

După 1859, categoriile de obiecte enumerate mai sus, la care s-au adăugat și altele, continuă să fie îndreptate către Arsenalul armatei din București, devenit probabil de la această dată unicul păstrător al bunurilor istorice ale oștirii române unite. Treptat, aici încep să fie adăpostite și alte materiale, fie legate de una sau alta din frămîntările sociale — cum a fost cazul steagului răscoalei populare de la 1821, donat Ministerului de Război de către maiorul de gardă civică Gheorghe I. Cacaleteanu [7], la 7 mai 1882, și așezat la Arsenalul

[1] Arhivele Statului București, Departamentul ostășesc, dos. 98/1848, fila 547.
[2] Arhivele Statului, București, Divizia a 3-a teritorială, dos. 256/1848, fila 163. Vezi și *Anul 1848 in Principatele Române*, vol. IV, București, 1902, p. 294—295.
[3] Despre toate cf. colonel P. V. Năsturel, *Steagul, stema română, însemnele domnesci, trofee*, Buc. 1903, p. 49, 51 și 53.
[4] Monitorul oastei, an IV, nr. 45, Buc. 1863, p. 756.
[5] Vezi colonel P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 79, 83, 91, 132.
[6] Revista artileriei, an IX, Buc., 1895, p. 411.
[7] Arhivele Olteniei, an. VIII, nr. 43—44/1929, p. 378.

https://biblioteca-digitala.ro

armatei după avizarea autenticității lui de către o comisie formată din Bogdan Petriceicu Hașdeu și colonelul Vlădescu [8] —, fie referitoare la diverse laturi ale vieții social-politice românești, ca de pildă drapelele agiei Țării Românești din prima parte a veacului al XIX-lea [9] sau stindardele formațiunilor de gardă civică, distribuite la 1867 [10].

Între timp, depozitul de la Arsenalul armatei a îmbrăcat așadar înfățișarea unui păstrător de bunuri al căror conținut depășea cadrul strict militar, bunuri ce se înscriau de fapt, cu tot temeiul, în sfera valorilor de interes istoric național. Trebuie subliniat că această caracteristică a acțiunii de colectare, din chiar primele ei faze, își va pune amprenta asupra structurii tematice a Muzeului militar național de mai tîrziu, moștenitorul valorilor strînse la arsenal, și se va păstra — ca o bună tradiție — și în actualul Muzeu militar central.

Către sfîrșitul secolului trecut, mai cu seamă în ultimele două decenii, exponatele se înmulțesc și diversifică simțitor, încît în primii ani ai veacului nostru, în evidența colecției de la Arsenalul armatei găsim o multitudine de piese de o inestimabilă valoare. În afara armelor de foc orientale sau occidentale din cele mai diferite, a căror vechime începea în secolul al XV-lea și se oprea în contemporaneitate, în marea sală de la arsenal se mai aflau armuri, piese de artilerie și proiectile de diverse calibre, o suită aproape completă a steagurilor din epoca modernă a României, precum și nenumăratele trofee capturate de ostașii români în războiul pentru independență din anii 1877—1878 [11], printre care la loc de cinste erau așezate cele 6 steaguri și 2 fanioane smulse dușmanului în focul aprigelor lupte de pe frontul din sudul Dunării, tunurile de munte sau de cîmp [12], ca și tot restul armamentului pierdut de inamic.

De altfel, după dobîndirea neatîrnării țării, cînd noile condiții ofereau de acum alte posibilități de investigare și afirmare a trecutului național, fostul depozit se transformă treptat într-o expoziție care din capul locului se dorea a înfățișa pe cît posibil întreaga istorie a patriei și cu deosebire cea militară. De la 1890, expoziția de la Arsenalul armatei — cunoscută de acum sub numele evident impropriu de « Muzeul artileriei» — este în chip neîndoios o prezență sigură, chiar dacă nu va fi fost deschisă pentru publicul larg, ci doar pentru un cerc restrîns, alcătuit în principal din militari. Importanța deosebită acordată primei unități muzeale istorico-militare este atestată și de împrejurarea că, din ultimii ani ai veacului XIX, Ministerul de Război înființează pe lîngă Direcția a 3-a de artilerie, secția 1-a administrativă, un birou în ale cărui atribuții intra și Muzeul de artilerie. Acest birou III — cum se numea — ținea totodată și inventarele privitoare « *la drapele și stindarde în armată* » [13].

Amplificarea rosturilor proaspetei unități muzeale impunea, în același timp, căutarea unor noi forme de a face cunoscute piesele de mare importanță pe care le poseda. De aci înainte, valorificarea acestor obiecte, strînse cu osîrdie și migală de-a lungul unei jumătăți de veac și mai bine, se încearcă a se face și pe alte căi. Tocmai pentru a se pune la dispoziția marelui public acest bogat tezaur și a se sublinia rolul și aportul armatei în trecutul patriei noastre, se hotărăște ca la Expoziția națională din 1906 să se organizeze și o secție militară. În acest scop, Ministerul de Război a instituit o comisie de specialiști, în frunte cu generalul C. I. Brătianu, directorul Institutului geografic al armatei. Încă din anul 1905 comisia a elaborat un proiect-propunere cuprinzînd principiile și modul de organizare al viitoarei secții militare [14]. Conform vederilor acesteia se preciza ca secția să fie structurată pe douăsprezece idei tematice, care să ilustreze organizarea armatei, la epoca respectivă, pe arme și servicii, precum și istoria militară a poporului român.

În 1906 expoziția secției militare, care căuta « *să înfățișeze materialul militar, puterea armată și întîmplările mai însemnate din istoria trecutului, mai ales evenimentele din ultimul război pentru neatîrnare națională* » [15], s-a deschis în cel mai de seamă pavilion, din cele ridicate atunci în Parcul Libertății, proiectat și construit în stil românesc de către arhitecții Ștefan Burcuș și Victor Ștefănescu [16]. Secția era amenajată pe douăsprezece grupe, iată pe scurt, spre exemplificare, cuprinsul lor: grupa I-a înfățișa « *puterea armată a țării în diferite epoci. . .* » ; grupa a II-a « *marina militară în starea ei actuală și în fazele ei principale din trecutul său, expunîndu-se în natură și produse ale arsenalului și ale școlii de marină* » ; grupa a III-a « *organizarea serviciului sanitar al armatei și funcționarea lui în diferite epoci* » ; grupa a IV-a « *cartografia militară* » ; grupele V—IX « *stabilimente militare. . .* »; grupele X—XII prezentau « *pregătirea de război prin instrucțiunea și educația militară în școlile publice și în armată; arta militară la români în trecut și prezent și literatura militară națională în epoca de regenerație de la 1859—1906* »;reținea atenția secția a XI-a ce « *învedera chipul de luptă la români, armele și mijloacele întrebuințate de strămbunii noștri pentru apărarea patriei în epocele de mărire și glorie ale ei, precum și cetățile și planurile bătăliilor și operațiunile tactice de pe timpul lui Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu și Ioan Vodă cel Cumplit* » [17].

Pentru organizarea secției militare, grosul materialelor necesare ilustrării elementului istoric au fost furnizate de către Muzeul artileriei de la Arsenalul armatei [18].

---

[8] Ostașul, an. III, nr. 10/1882, p. 373.
[9] Buletinul Muzeului Militar Național, an I, nr. 2, Buc., 1937, p. 20 cf. și colonel P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 46.
[10] Colonel P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 101.
[11] Catalogul cel mai complet al obiectelor aflate la arsenal se găsește în lucrarea *Organizarea secțiunei militare la Expoziținea din 1906*, Buc., 1905, p. 64—83.
[12] Colonel P. V. Năsturel, *Trofeele din resbelul de la 1877—1878*, în Revista artileriei, an XVI, Buc., noiembrie 1902, p.964, 965.
[13] Anuarul armatei române, Buc., 1899, p. 15 și 1906, p. 19.
[14] *Organizarea secțiunei militare la Expoziținea Națională din* 1906, Buc., 1905, p. 5.
[15] General C. I. Brătianu, *Armata la Expoziținea generală română*, în Revista armatei, an XXIV, nr. 11/1906, p. 949.
[16] Grigore Ionescu, *Bucuresti-Ghid istoric și artistic*, Buc. 1938, p. 264.
[17] Buletinul armatei și marinei an II-XVII, nr. 8—9/1906, p. 130.
[18] *Organizarea secțiunei militare la Expoziținea Națională din 1906*, Buc., 1905, p. 64—83.

https://biblioteca-digitala.ro

Se pare însă că cel mai important cîştig realizat de pe urma expoziţiei militare din 1906 l-a reprezentat ecoul larg pe care această iniţiativă l-a avut în rîndul opiniei publice româneşti. De atunci, ideea făuririi unui muzeu militar naţional, care să prezinte întreaga viaţă militară a ţării şi principalele coordonate social-politice ale istoriei poporului român, s-a conturat cu tot mai multă insistenţă. Nu după mulţi ani, în 1914, pornindu-se de la fondul de obiecte aflate la Muzeul artileriei de la Arsenalul armatei, s-a hotărît — cum vom arăta în continuare — înfiinţarea unui atare edificiu cultural-educativ, chemat să joace un rol de prim rang printre muzeele militare. În jurul său va pulsa, de fapt, de aci înainte, întreaga muncă de pe acest tărîm, căreia i se va imprima o notă ştiinţifică şi personală. Putem socoti din acest punct de vedere că crearea Muzeului militar naţional marchează încheierea unei prime părţi a activităţii muzeistice din armată, şi trecerea la o altă etapă în care prin fondul preocupărilor sale a căutat permanent ridicarea ei pe o treaptă superioară, în concordanţă cu realizările din celelalte sectoare muzeale din ţara noastră şi de peste hotare.

În această primă etapă de dezvoltare a muzeelor militare au fiinţat paralel cu Muzeul artileriei de la Arsenalul armatei, avînd acelaşi profil, încă vre-o cîteva puncte muzeale sau, mai propriu numite, camere-expoziţii. În general erau înjghebări ad-hoc, ataşate pe lîngă cîte o unitate militară sau comandament de armă, al căror istoric îl reflectau. Majoritatea dintre ele, cu foarte mici excepţii, au cunoscut o existenţă precară şi efemeră. Una din primele camere-expoziţii s-a deschis la Regimentul 10 călăraşi, în ziua de 25 februarie 1884 [19], în cadrul unei adunări solemne. O alta similară, era deja în funcţie în anul 1906 la Regimentul nr. 20 Teleorman [20].

Acum se semnalează şi existenţa celui dintîi embrion al unui muzeu special de armă. Vaporul Turnu-Severin a pescuit pe întinsul Mării Ionice, în ziua de 10 mai 1908, o torpilă pe care a predat-o marinei noastre militare cu specificaţia « a se păstra în muzeu ».

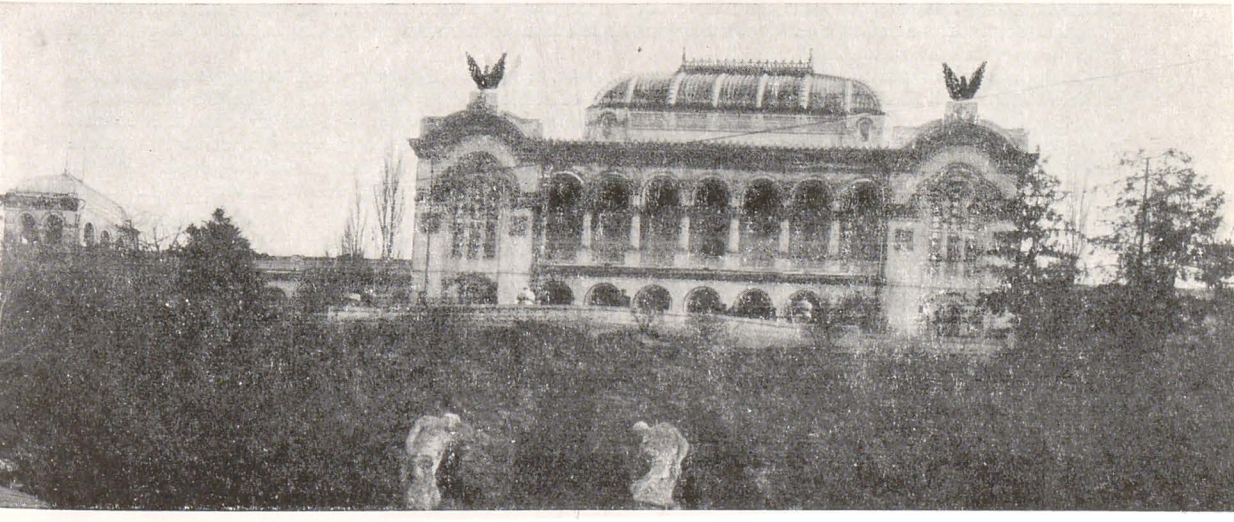
Nu este lipsită de importanţă menţionarea acelor mijloace expoziţionale sau muzeistice, folosite pentru popularizarea şi eternizarea faptelor de arme săvîrşite de ostaşii noştri în războiul pentru independenţa de stat a României din 1877—1878.

Spre exemplu, în mai 1898 se anunţa că s-a deschis în Capitală o expoziţie care reprezenta « *atacul şi luarea redutei Griviţa de către trupele armatei române* » [21]. Cîţiva ani după aceea, în 1904, cu sprijinul Ministerului de Război român, se întemeia în Bulgaria Casa-muzeu Poradim, « *edificiu din nou zidit, propriu pentru acest scop. . .* » [22]. Destinată a păstra neştearsă « *amintirea vitejilor căzuţi în luptele sîngeroase* » din sudul Dunării, în forma sa iniţială Casa-muzeu de la Poradim înfăţişa fotografii cu scene de luptă, portrete de eroi, armament şi uniforme folosite de armata română în război, inclusiv cîteva tunuri de asediu [23]. Într-o organizare nu mult diferită ea se menţine şi astăzi, ca simbol al eroismului ostaşului român.

Tot în cadrul manifestărilor muzeistice militare, din prima lor fază de dezvoltare, pot fi înglobate şi acele colecţii sau muzee particulare de profil istoric sau mixt, rod al strădaniilor unor ofiţeri pasionaţi de istoria

[19] Revista armatei, an II, nr. 3/1884, p. 194.
[20] Revista infanteriei, nr. 117/1906, p. 71.
[21] Cercul publicaţiilor militare, an IX, nr. 14/1898, p. 223.
[22] Al. Tzigara-Samurcaş, *Muzeografia românească*, Buc., 1936, p. 276.
[23] George Copceff, *Casa muzeu « Carol I, Regele României » în satul Poradim*, Buc., 1910, p. 196—198.

Vechiul local al Muzeului militar



https://biblioteca-digitala.ro

patriei şi de viaţa militară a poporului român. Este vorba în primul rînd de muzeul maiorului D. Papazoglu, organizat cu răbdare şi dăruire într-o întreagă viaţă de om. Animat de dorinţa de a oferi « *nişte dovezi solide, care se adaugă pe lîngă cele mai multe ce au românii de noblețea originii lor* », D. Papazoglu, încă de la intrarea în cadrele armatei, s-a preocupat de alcătuirea unei colecţii proprii de antichităţi. Îmbogăţită cu pricepere şi perseverenţă — de pildă în focul luptelor de la 13 septembrie 1848, fiind căpitan pe atunci, D. Papazoglu a adunat două din proiectilele trase de artileria otomană asupra trupelor române [24] — colecţia ajunsese să însumeze în 1857 cîteva mii de exponate din cele mai variate domenii, grupate pe 12 « despărţiri», printre care predominante erau cele de istorie îndeosebi militară şi ştiinţe ale naturii [25].

Către 1864—1865 numărul obiectelor ca şi al « despărţirilor », care ajung la 20, creşte simţitor, mai cu seamă în urma excursiei documentare pe care D. Papazoglu o face în districtele Romanaţi şi Dolj. Este dealtfel perioada cînd publică catalogul muzeului său, muzeu situat în propria-i locuinţă de pe Calea Văcăreşti nr. 151, din Bucureşti [26]. Despre însemnătatea pieselor istorice ce le conţinea ne putem da seama din natura obiectelor componente ale « despărţirii a IX-a », intitulată *Arme antice diferite*. Iată-le: « *cămaşă de zale din fier împletită, ţeavă de pistol găsit în Olt la Cozia, cu data de 1716, de fabricaţie spaniolă — Madrid; spadă din trupele de ieniceri; cuţit de vînătoare cu data de 1510; ghiulea găsită pe Dunăre din sec. 16; vîrfuri şi steaguri de alamă, probabil din vremea cruciadelor; vîrf de suliţă din vremea lui Radu Negru Vodă, 1290; pistoale din sec. 15; pereche pistoale din armele renumitului Pazvantoglu din sec. 17; pereche pistoale de arnăuţi ce s-au bătut la Olteni în 1821 şi una de la Iancu Jianu* » [27].

Muzeul atît de bogat al maiorului D. Papazoglu a stîrnit şi curiozitatea unor specialişti străini. În 1865 el a fost vizitat de doi arheologi francezi — Boudry şi Boissier —, trimişi la noi pentru studii arheologice de Napoleon III [28]. Din păcate după moartea maiorului D. Papazoglu, lipsa de grijă şi de interes au făcut ca piesele de o necontestată valoare ale muzeului să se risipească, puţine din ele ajungînd la Muzeul de antichităţi sau la Academie [29].

Un alt mare amator de antichităţi istorice şi de artă a fost generalul N. Mavros, a cărui colecţie de peste 4 000 piese, donată statului în 1862, a stat la baza formării Muzeului naţional de antichităţi din Bucureşti [30].

Încă din faza sa incipientă, în aria largă a activităţii muzeistice din armată, locul central a fost împlinit de aspectele şi unităţile muzeale de caracter istorico-militar. Dar odată cu acestea au apărut şi s-au dezvoltat şi alte forme de instituţii muzeale, corespunzătoare nevoilor anumitor specialităţi şi instituţii specifice militare. Fără a ne opri asupra lor, vom consemna existenţa, în etapa de care ne ocupăm, a unor muzee de instituţii, ca: Muzeul de la Pirotehnia Armatei [31], Muzeul de anatomie şi chirurgie, înfiinţat la 4 decembrie 1855 la şcoala de mică chirurgie, de pe lîngă Spitalul militar, de către doctorul Carol Davila [32], şi cele de ştiinţele naturii de pe lîngă unele şcoli militare de ofiţeri.

★

În preajma desăvîrşirii unităţii naţionale, organizarea unui muzeu atotcuprinzător în ilustrarea istoriei României, cu sublinierea făptu r. or militare, apărea ca un imperativ din cele mai stringente. De aceea, părerile şi propunerilor tot mai insistente de înfiinţare a unui asemenea muzeu, ca aceea exprimată de căpitanul M. Mărgăritescu încă din 1900 [33] al căror răspuns s-a materializat în experienţele de la Muzeul artileriei sau Secţia militară de la Expoziţia naţională din 1906 —, le-au urmat, în deceniul al doilea al secolului nostru, iniţiative concrete în vederea fondării instituţiei dorite.

La 19 ianuarie 1914, maiorul Radu Rosetti prezenta ministrului de război un memoriu explicativ asupra necesităţii amenajării unui muzeu militar, care — pentru început — trebuia să se constituie ca o secţie militară pe lîngă Muzeul naţional, prevăzut a se deschide în clădirea ce se ridica pe şoseaua Kiseleff [34]. Ministrul de război s-a declarat de acord cu argumentele aduse şi, la rîndul său, a înaintat un raport în care propunea crearea amintitei secţii.

Dîndu-se curs raportului de mai sus, prin decretul nr. 1789, din 22 aprilie 1914, s-a legiferat înfiinţarea secţiei militare la Muzeul naţional « *în care se vor expune obiectele atingătoare de istoria militară a neamului* »[35].

Cu înjghebarea secţiei — subordonată administrativ Ministerului de Război — a fost însărcinată o comisie compusă din V. Pârvan, Al. Tzigara-Samurcaş şi maiorul R. Rosetti [36]. Membrii ei au trecut fără întîrziere la operaţia de culegere a pieselor vizate. Prevalîndu-se de prevederile decretului, comisia a purces mai întîi la preluarea materialelor înscrise în inventarul Muzeului de la Arsenalul armatei, lăsate provizoriu în evidenţa

---

[24] Mr. D. Papazoglu, *Istoria fondării orasului Bucuresti, de la anul 1830, pînă la 1890*, Buc., 1891, p. 210.

[25] Cf. Pavel Anghel şi Sonia Orbescu, *Colecţia de antichităţi din România a maior D. Papazoglu*, comunicare prezentată la a II-a sesiune de comunicări ştiinţifice a muzeelor din anul 1965.

[26] Maior D. Papazoglu, *Muzeul Papazoglu*, Buc., 1865, p. 3, 6, 7.

[27] Ibidem, p. 43—46.

[28] C. D. Fortunescu, *Viaţa maiorului D. Papazoglu*, în Arhivele Olteniei, an IX, ianuarie—aprilie 1930, p. 98.

[29] N. Vătămanu, *Lt. col. D. Papazoglu, primul istoriograf al Bucurestilor*, extras din Gazeta municipală, nr. 575—578, Buc., 1943, p. 12.

[30] Cf. Ioana Cristache Panait şi Panait I. Panait, *Începuturile muzeografiei la Bucuresti*, în Revista Muzeelor, nr. 1/1966, p. 42.

[31] Lt. col. P. V. Năsturel, *Istoricul Pyrotechniei*, în Revista artileriei, an VIII, 1894, p. 490.

[32] Dr. I. Weinberg, *Dr. Carol Davila*, Buc., Edit. Tineretului, 1961, p. 3 şi 38.

[33] România militară, vol. V, an. III, nr. 2/1900, p. 265.

[34] General Radu Rosetti, *Muzeul Militar Naţional*, Buc., 1930, p. 3, extras din revista Boabe de grîu, nr. 5/1930.

[35] Monitorul oastei, partea regulamentară, nr. 13/1914, p. 222.

[36] General Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

acestuia [37]. La acest fond de bază s-au alăturat în anii 1915—1916 şi alte piese de preţ obţinute prin donaţii, dintre care notăm remarcabila colecţie de armament şi proiectile donată de generalul Al.Tell [38] şi drapelele a patru batalioane de gardă civică din Galaţi [39].

Eforturile susţinute de strîngere, selectare şi catalogare a exponatelor aveau să fie întrerupte de deslănţuirea primei conflagraţii mondiale. Tot ce se adunase s-a împachetat în 96 de lăzi şi s-a evacuat [40]. Din păcate la sfîrşitul războiului obiectele nu au mai putut fi recuperate [41]. De aceea după încetarea ostilităţilor munca a trebuit să fie luată de la capăt.

În primăvara anului 1919, neobositul patriot care a fost profesorul N. Iorga adresa o scrisoare Marelui cartier general român prin care solicita ca şi armata să concure cu o secţie militară la expoziţia Ligii culturale ce se deschidea în acel an [42]. Marele cartier general aprobă cererea şi o transferă spre executare Ministerului de Război. Generalul I. Răşcanu, ministru al acestui departament, a numit o comisie alcătuită din 6 ofiţeri, avînd ca preşedinte pe colonelul C. Ştefănescu-Amza, comisie care urma să se ocupe de înfiinţarea secţiei [43]. La 6 iulie 1919, în localul şcolii primare din strada Clementii, se deschidea într-un cadru festiv Expoziţia Ligii Culturale şi a Armatei. Secţia militară, parte integrantă a acesteia, expunea în principal capturi din ultimul război şi în subsidiar « *piese reprezentînd trecutul nostru militar* » [44], din cele rămase totuşi la Arsenalul armatei. La închiderea expoziţiei, în lumina propunerilor colonelului C. Ştefănescu-Amza de a se relua acţiunea de organizare a muzeului militar, se întreprind primele măsuri.

S-au cedat de către Ministerul Agriculturii şi Domeniilor, Ministerului de Război, pentru amplasarea muzeului, Palatul artelor din Parcul Libertăţii şi încă două clădiri din vecinătate (cula şi ospătăria), construite în 1906, împreună cu terenul din jurul lor. Era numit director însuşi colonelul C. Ştefănescu-Amza. Exponatele secţiei militare de la Expoziţia Ligii Culturale şi a Armatei sînt transferate noii instituţii [45].

În primii ani, obiectivul principal al activităţii desfăşurate de Muzeul militar l-a reprezentat sporirea fondului iniţial de obiecte prin noi achiziţii şi mai ales donaţii. Concomitent s-a păşit la întocmirea tematicii de principiu. În acest sens serviciul istoric al Marelui stat major a înaintat, în septembrie 1923, un substanţial raport sinteză cu propuneri detaliate privind conţinutul ştiinţific al tematicii Muzeului militar, care va trebui « *să îmbrăţişeze întreg trecutul militar al naţiunii române, din tot cuprinsul locuit de români* », sursele de procurare a documentelor trebuincioase, sarcinile lui ulterioare etc. [46]

Raportul serviciului istoric a provocat decretul nr. 6064 din 18 decembrie 1923 [47], prin care s-au pus definitiv bazele Muzeului militar naţional şi totodată s-a recunoscut de drept fiinţa acestuia încă din 1914. Articolul 1 al decretului din 1923 statua că « *secţia militară, înfiinţată prin I.D. nr. 1789 din 22 aprilie 1914 pe lîngă Muzeul naţional se transformă în Muzeul militar naţional* ».

În continuare se fixau atribuţiile muzeului, căruia îi revenea îndatorirea să se ocupe de adunarea, clasarea, conservarea şi expunerea acelor mărturii care puteau contribui la « *cunoaşterea istoriei şi artei militare la români, îmbrăţişînd în general trecutul pînă la 1830 şi amănunţit de la această dată pînă în prezent* », de înfiinţarea secţiilor militare de pe lîngă muzeele regionale din ţară, de organizarea în muzeele militare din străinătate a unor secţii ale armatei române şi, prin reciprocitate, a unora corespunzătoare la noi.

Avînd ca îndrumar decretul 6064 din 1923 şi hotărîrea luată în prima şedinţă de lucru a consiliului de conducere al Muzeului militar naţional, numit la 1 iunie 1924, s-a păşit din a doua parte a anului respectiv la organizarea expoziţiei, pentru a se pune la îndemîna celor interesaţi materialele adunate. După cîteva luni de pregătiri febrile, Muzeul militar şi-a deschis porţile pentru marele public. Pînă la sfîrşitul anului 1924 el a şi primit vizita a 11648 persoane [48].

Într-o formă iniţială expoziţia muzeului a fost dispusă în 17 săli şi 8 galerii. În ele se ilustrau din plin viaţa militară a poporului român, de la întemeierea ţărilor române pînă în 1922, cu accentuarea războiului pentru independenţă, dar în mod deosebit a războiului mondial şi se punctau aspecte din evenimentele de la 1821 şi 1848. Erau prezentate de asemenea specialităţile: marină, geniu, serviciul sanitar, aviaţie, aerostaţie, artilerie şi infanterie [49].

Unele carenţe ale prezentării au stîrnit nemulţumiri şi au determinat închiderea expoziţiei muzeului chiar în vara anului 1925 [50]. În perspectivă — în viziunea consiliului de conducere — se preconiza să se renunţe la expunerea pe specialităţi de arme şi să se înfăţişeze numai viaţa militară a poporului nostru.

După doi ani, în mai 1927 [51], cînd muzeul s-a redeschis, cea mai mare parte a intenţiilor consiliului fuseseră realizate. Într-adevăr, partea istorică îmbrăţişa o epocă largă, ce se oprea la 1922, acordîndu-se

---

[37] Biblioteca Muzeului Militar Central, diverse I—414, fila 3.
[38] General Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 3.
[39] Biblioteca Muzeului Militar Central, diverse I—414, fila 3.
[40] Ibidem, fila 4.
[41] Maior Ioan Th. Dumitru, *Istoricul si organizarea Muzeului Militar Naţional*, în Buletinul Muzeului Militar Naţional, an. I, nr. 1/1937, p. 60.
[42] Biblioteca Muzeului Militar Central mss. 105, fără dată, fila 4.
[43] Ibidem, diverse I—414, fila 4.
[44] General Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 3.
[45] Biblioteca Muzeului Militar Central, diverse I—414, filele 4—5.
[46] Ibidem, filele 16—17.
[47] Monitorul oastei, partea regulamentară, nr. 18/1923, p. 536—537.
[48] Biblioteca Muzeului militar central, diverse I—414, f. 21, 28.
[49] Ibidem, diverse III—173, filele 1—3.
[50] Biblioteca Muzeului militar central, diverse I—414, f. 31.
[51] Ibidem, f. 41.

https://biblioteca-digitala.ro

o pondere mai mare perioadei 1877—1918. Se crea cu acelaşi prilej o sală de onoare, decorată cu toate drapelele oştirii, o rotondă cu numele ofiţerilor căzuţi în războiul mondial. Pe terenul din jurul muzeului s-a amenajat parcul de artilerie.

S-au menţinut, în pofida prescripţiilor, secţiile înfăţişînd evoluţia marinei, aviaţiei, aerostaţiei şi serviciului sanitar. Cu toate acestea muzeul nu întrunea sufragiile tuturor; colecţiile erau incomplete şi reprezentau — după opinia unei publicaţii — « *numai o parte sumară a trecutului nostru militar* » [52].

Situaţia aceasta a impus o altă refacere în anul 1932 [53]. Restructurarea din 1932 a dus la delimitarea strictă a secţiei istorice de celelalte secţii. Aşezată la etajul clădirii, aceasta urmărea vechiul fir cronologic al curgerii istoriei militare. La parter au fost aranjate exclusiv secţiile de specialitate: fortificaţii, geniu, gaze, artilerie, marină, aviaţie, aerostaţie, armament, sanitară [54].

Din 1932 pînă în 1938, cînd muzeul s-a închis, se vor face numai completări, îmbunătăţiri sau extinderi legate fie de fondul tematic, fie de forma de prezentare. Demne de consemnat sînt: construirea unei clădiri destinate secţiei aviaţiei [55] şi formarea secţiei intendenţei, în anul 1937 [56].

Activitatea ştiinţifică nu s-a redus, cum ar putea părea doar la executarea transformărilor expoziţiei. Îndrumată permanent de consiliul de conducere, din care au făcut parte istorici ca V. Pârvan, N. Iorga, I. Andrieşescu, I. Ursu, C. Moisil, C. C. Giurescu, A. Sacerdoţeanu, Vl. Dumitrescu şi ofiţeri istorici-militari — precum generalul Radu Rosetti, generalul C. Ştefănescu-Amza, considerat unanim întemeietorul muzeului, general Gr. Constandache ş.a. [57] — a cunoscut o multitudine de exteriorizări.

În atenţia cercetătorilor au stat colecţiile muzeului, asupra cărora s-au făcut studii îndelungate şi amănunţite pentru identificarea, fişarea şi catalogarea pieselor lor componente. Drept urmare nenumărate obiecte au fost date în circuitul valorilor muzeistice. Pentru cîteva din categoriile mari de exponate s-au întocmit cataloage şi albume, unele publicate, altele rămase în manuscris. Aşa sînt Albumul uniformelor armatei române (1830—1930), Catalogul steagurilor, al armelor de foc (neterminat), al clişeelor fototecii.

Creşterea patrimoniului cu noi exponate — în afara achiziţiilor şi donaţiilor — s-a realizat prin participarea muzeului la diverse campanii de săpături arheologice, cum au fost cele de la Fedeleşeni, Cristeşti, Radovanu, Tr. Severin, Tg. Mureş, etc [58]. Mai mult, prin comunicările ţinute sau dezbaterile purtate, specialiştii muzeului şi-au adus aportul în cadrul lucrărilor congreselor de arheologie şi numismatică ţinute în această perioadă.

Popularizarea muzeului şi a tradiţiilor de luptă ale armatei a fost un alt obiectiv de seamă. Spre exemplificare, au fost editate două ghiduri de prezentare [59]. S-au mai scos albume, cărţi poştale, fotografii, hărţi sau planşe [60] cu imagini din muzeu sau cu amintiri din marile războaie ale istoriei României.

Publicaţia care avea să însumeze şi să exprime multiplele preocupări ştiinţifice ale muzeului a fost *Buletinul Muzeului militar naţional*, al cărui prim număr a văzut lumina tiparului în anul 1937. Parcurgerea sumarului celor zece exemplare apărute dă o imagine clară asupra caracteristicilor muncii de cercetare ştiinţifică de la muzeul militar. Centrul de greutate al acesteia pendulează între problemele de cunoaştere a colecţiilor şi cele de istorie militară, cu accent pe cele din urmă, girate de altfel de semnăturile unor prestigioşi cercetători. În paginile periodicului nu au fost neglijate nici aspectele de natură strict muzeografică, de la problemele de expunere pînă la cele de conservare.

Buletinul a găzduit şi dezbateri de o înaltă ţinută referitoare la menirea cultural-educativă a muzeului, la rolul său de popularizator al faptelor vitejeşti ale neamului românesc, la obligaţiile de cercetare ce-i incumbau ca unul din puţinele laboratoare de studiere ştiinţifică pe tărîmul istoriei militare [61].

Astăzi, preţuirea *Buletinului Muzeului militar naţional* decurge nu din faptul că marchează prima apariţie de acest fel din ţara noastră, ci din profunzimea problematicii abordate în cuprinsul său.

O altă coordonată pe care Muzeul militar naţional şi-a axat eforturile de cercetare a fost crearea şi susţinerea secţiilor militare româneşti în muzeele similare din străinătate (Franţa, Cehoslovacia, Iugoslavia etc), a secţiilor militare ataşate muzeelor regionale din ţară şi a filialelor proprii. În ţară s-au creat secţii militare în muzeele regionale din Arad, Timişoara, Sibiu, Cluj, Craiova şi Constanţa [62] ş.a.

Muzeul militar naţional a avut două filiale. Una la Mărăşeşti, aflată sub conducerea, supravegherea şi controlul nemijlocit al muzeului [63] şi o alta la Craiova [64], cu un regim aparte fără o dependenţă legiferată. Muzeul de la Mărăşeşti a fost inaugurat în anul 1933 [65]. Cele peste 400 de exponate, chemate să reamintească

---

[52] Revista foştilor combatanţi români, an I, nr. 1, Buc., 1928, p. 23—24.
[53] Universul, din 2 ianuarie 1931.
[54] Adevărul, din 19 decembrie 1933.
[55] Universul, din 24 ianuarie 1937.
[56] Buletinul Muzeului Militar Naţional, nr. 2/1937, p. 64.
[57] Ibidem, nr. 1/1937, p. 94—96.
[58] Universul, din 5 ianuarie 1929 şi din 2 ianuarie 1931. Vezi şi Biblioteca Muzeului militar central, diverse I—414, f. 44 şi 55.
[59] Primul sub titulatura *Muzeul Militar Naţional*, iar al doilea *Călăuza Muzeului Militar Naţional*.
[60] Buletinul Muzeului Militar Naţional, an. I, nr. 1, Buc., 1937, p. 97.
[61] Ion Sergiu Cosmescu, *Aspecte muzeografice*, în Buletinul Muzeului Militar Naţional, nr. 3—4/1938—1939, p. 74.
[62] Biblioteca Muzeului militar central, diverse III—173, f. dată, fila 1; cf. şi general R. Rosetti, op. cit., p. 11.
[63] Maior Ioan Th. Dumitru, *Muzeul Militar Naţional — Secţiunea Mărăşeşti*, în Buletinul Muzeului Militar Naţional, nr. 3—4/1938—1939, p. 72.
[64] Curierul Olteniei, an 4—5 nr. 1849.
[65] Dimineaţa, din 19 decembrie 1933.

https://biblioteca-digitala.ro

de marea bătălie din vara anului 1917, au fost aşezate într-o casă particulară, situată în vecinătatea gării din localitate [66]. Ulterior a fost scos din oraş şi mutat într-o altă clădire din imediata apropiere a mausoleului, unde se află şi astăzi.

Muzeul militar al Olteniei, cum i se spunea semifilialei din Craiova, a fost constituit în acelaşi an [67], datorită în mare măsură ostenelii şi entuziasmului dr. Aurel Metzulescu [68] şi sprijinului Muzeului militar naţional. În două camere spaţioase erau adăpostite arme, uniforme, lucrări de artă plastică, documente, hărţi, fotografii şi cîteva relicve atribuite răscoalei populare din 1821 [69], toate adunate şi apoi expuse în dorinţa lăudabilă de a se reînvia momentele mai de seamă ale istoriei militare oltene.

Munca de cercetare ştiinţifică a Muzeului militar naţional a fost însoţită şi de stăruitoare căutări pentru depistarea tuturor acelor exponate revelatoare ale istoriei naţionale, reflectată în laturile ei militare. Aşa se explică saltul de la 533 arme albe şi de foc, 189 drapele, 95 uniforme, 144 lucrări plastice, 1 434 proiectile, schije, grenade existente în depozite la 31 decembrie 1919 [70], la cantităţile înzecite sau însutite de care dispunea după aproape două decenii. Să nu uităm că atingerea unor atari coeficienţi de creştere s-a dobîndit prin eforturi şi muncă pasionată, deoarece fondurile alocate de către forul tutelar erau de obicei insuficiente.

Diversitatea şi multitudinea exponatelor, valoarea intrinsecă şi istorică excepţională a unora dintre ele — steagul militar din vremea lui Ştefan cel Mare, ţeava de tun de la Petru Cercel, sabia conducătorului răscoalei populare de la 1821, obiectele aparţinînd lui Alexandru I. Cuza, drapelele unităţilor distinse în 1877—1878 şi 1916—1918, obiecte personale ale unor eroi căzuţi la datorie etc — aranjamentul chibzuit, raţional şi de un gust acceptabil, atrăgeau interesul oamenilor pentru cunoaşterea muzeului. Media de 70—90 mii de vizitatori anual [71] o demonstrează convingător. Pedalarea excesivă asupra rolului unor personalităţi, ca singure făuritoare ale destinelor poporului român, şi un nemeritat rol şi spaţiu acordate monarhiei sînt minusurile esenţiale ale expoziţiei muzeului, care se impun observaţiei critice.

Dar o mare nenorocire — succedată de o întreagă suită de factori negativi — avea să desfiinţeze de fapt Muzeul militar naţional şi să-l împingă la anonimatul unui simplu depozit. Datorită descărcărilor electrice, la 15 iunie 1938 s-a dezlănţuit un puternic incendiu [72]. Flăcările au afectat serios corpul central al clădirii muzeului ca şi unele colecţii, cu tot devotamentul dovedit în acele tragice împrejurări de o bună parte din personal. Muzeul s-a închis şi vor trebui să treacă de această dată 19 ani pînă cînd să se redeschidă iarăşi.

Refacerea clădirii — începută în primăvara anului 1939 [73] a trenat nespus de mult. Iar atunci cînd clădirea a fost reamenajată, deschiderea muzeului a fost împiedicată de către hitlerişti ce nu puteau admite glorificarea şi popularizarea faptelor victorioase ale armatei române împotriva nemţilor, în primul război mondial. În şedinţa consiliului de conducere din 10 august 1942, la capătul unor aprinse dezbateri, se hotăra că « *nu este oportună aranjarea obiectelor de muzeu, pînă ce nu se va clarifica situaţia internaţională* » [74]. În acelaşi an, consiliul stabilea « *a se pune la adăpost tezaurul arătat mai sus* (colecţiile de preţ ale Muzeului militar naţional), *împachetat în circa 30—40 de lăzi încă din anul 1941* » [75]. Discuţiile au continuat invocîndu-se cu insistenţă împotriva propunerilor de redeschidere a muzeului pericolul bombardamentelor aeriene. Totuşi dispersarea exponatelor nu începea. A trebuit să vină ordinul guvernului antonescian din 7 mai 1943, iar tîrnăcoapele să se înfigă în zidurile fostului Palat al artelor [76] recent restaurat. În această situaţie obiectele trebuiau urgent evacuate. Cele mai multe au fost îndrumate spre Sinaia şi depozitate la vila Bercovici şi la casa Vasiliu-Bolnavu de pe şoseaua Sinaia—Moroeni. Altele au fost plasate în clădirile firmei « Faranda », de pe şoseaua Giurgiului din Bucureşti. În fine, o parte din tunuri şi tancuri au fost scoase din parc şi duse pe un teren din Şoseaua Viilor [77]. De acum, pentru o bună bucată de vreme, muzeul a fost redus la rolul unei instituţii de păstrare şi întreţinere.

După 23 August 1944 toate obiectele dispersate au fost readuse în Bucureşti şi centralizate în cîteva localuri şi barăci din spatele şi interiorul Parcului Libertăţii. La 9 mai 1957, muzeul s-a redeschis în Bulevardul N. Bălcescu nr. 5—7 (vis-à-vis de sala Dalles), sub titulatura de Muzeul militar central, cu o tematică nu numai îmbunătăţită din punct de vedere ştiinţific, dar avînd la bază metoda dialectică de cercetare a

---

[66] Frontul Mărăşeşti, nr. 5—6/1936, p. 15.
[67] Dimineaţa, din 19 decembrie 1933.
[68] Curierul Olteniei, din 28 aprilie 1935.
[69] Buletinul Uniunea ofiţerilor de rezervă, ianuarie—februarie 1938, p. 39.
[70] Biblioteca Muzeului militar central, diverse I—414, fila 9.
[71] Buletinul Muzeului Militar Naţional, nr. 3—4/1938—1939, p. 49. Cf. şi general R. Rosetti, op. cit., p. 10.
[72] Biblioteca Muzeului militar central, diverse I—414, fila 124—125 şi 132.
[73] Buletinul Muzeului Militar Naţional, nr. 5—6/1939—1940, p. 121.
[74] Biblioteca Muzeului militar central, diverse III—265, fila 10.
[75] Ibidem, fila 15.
[76] Ibidem, fila 23.
[77] Ibidem, filele 23—24.

https://biblioteca-digitala.ro

istoriei. Din 1959 muzeul își desfășoară activitatea în localul fostei Școli de ofițeri de infanterie și cavalerie [78], de pe Strada Izvor nr. 137.

Dacă din modestul muzeu al artileriei de la finele veacului al XIX-lea s-a ajuns după primul război mondial la un muzeu militar național cu o așa de rodnică și impunătoare desfășurare de forțe, era firesc ca și celelalte mlădițe muzeografice încolțite în prima etapă să crească și să se înmulțească.

Constatarea generală pentru această a doua fază de dezvoltare a muzeelor militare este sporirea în unitățile militare a obiectivelor muzeale de profil istorico-militar. În numeroase regimente au luat naștere adevărate mici muzee. Ele ilustrau fie istoricul unității, fie istoria generală a țării în care cuprindeau și faptele regimentului lor, fie evocarea trecutului unității și a personalității patronului al cărei nume aceasta îl purta. În prima categorie intra de pildă muzeul Regimentului 2 vînători de gardă nr. 9 [79], în cea de-a doua cel al Regimentului 12 infanterie [80] și în ultima, muzeul Regimentului Ștefan cel Mare nr. 13, organizat pe opt grupe, din care două referitoare la stăpînirea domnului moldovean, iar șase la dezvoltarea unității și la eroismul ostașilor săi în campaniile la care au participat [81].

Apar în unele unități casele ostășești, care, în afara unui muzeu de proporții reduse, a cărui tematică de principiu se încadra într-una din cele semnalate mai sus, aveau pe lîngă ele și cîte o bibliotecă, o sală de festivități sau chiar un cinematograf. Acestea desfășurau și unele activități cultural-artistice, încît actualele case ale ofițerilor pot fi considerate drept continuatoare la un nivel superior a muncii fostelor case ostășești. Așa erau, de pildă, casele ostășești de la Regimentul 2 Vîlcea [82], și cele de la Regimentele 1, 2, 3 [83] și 5 grăniceri [84].

Se generalizează obiceiul ca în școlile de ofițeri să ia ființă cîte un muzeu militar [85]. Seria lor este deschisă în anul 1922 de Muzeul Școlii de ofițeri de infanterie din București [86].

Este de remarcat că multe din ele s-au bucurat la organizare de sprijinul și asistența științifică a Muzeului militar național. La rîndul lor au oferit unele exponate prețioase pe care le dețineau, contribuind la îmbogățirea și creșterea valorică a colecțiilor acestuia.

S-au depus insistențe și s-au făcut demersuri pentru crearea unor muzee de armă, cum ar fi muzeul marinei [87] sau muzeul aviației [88]. Cererile nu și-au găsit rezolvarea și altă soluție decît secțiile respective de la Muzeul militar național nu s-a concretizat.

Nu au lipsit nici ofițerii interesați de trecutul militar și de muzeografie; mărturie stă de pildă « Muzeul general de divizie N. Cena », deschis în 1922 la Herculane, cu o frumoasă culegere arheologică din săpăturile de la castrul roman de la Mehadia [89]. Își continuă activitatea muzeele-școală și apar altele noi, ca cel de la Școala ofițerilor de aviație [90].

Fără a intra în detaliile specificului fiecăreia din aceste categorii de unități muzeale apare evident că, în cea de-a doua etapă a evoluției lor acestea sînt dominate de prezența Muzeului militar național. Acesta a influențat favorabil asupra formelor lor de manifestare, contribuind la consolidarea și lărgirea perspectivelor fiecăreia în parte.

Prin vechimea și problematica abordată, prin mulțimea și valoarea pieselor adunate ca și prin căile de investigare și cercetare deschise, muzeele militare de la noi s-au aflat și continuă să ocupe un loc de frunte în ansamblul muzeografiei românești, stînd mărturie a grijii pentru păstrarea urmelor materiale ce vorbesc despre neîntrecutele virtuți ostășești ale poporului român.

---

[78] Pentru dezvoltarea muzeului după 9 mai 1957 vezi articolul lui A. Moldoveanu, *Muzeul Militar Central*, în Revista Muzeelor nr. 3/1964, p. 215—217.

[79] Muzeul și căminul ofițerilor din Regimentul 2 vînători de gardă nr. 9, Buc., 1938 (?), p. 1—16.

[80] România eroică, nr. 8/1928, p. 10.

[81] România eroică, nr. 11/1928, p. 10 și nr. 12, p. 9—10.

[82] Revista subofițerilor, nr. 178—179/1931, p. 59.

[83] Revista Grănicerul, septembrie 1932, p. 108.

[84] Ibidem, iunie 1936, p. 95.

[85] Revista infanteriei, decembrie 1922, p. 78.

[86] Ibidem, noiembrie 1922, p. 97.

[87] România maritimă și fluvială, septembrie 1932, p. 338 și noiembrie 1931, p. 23.

[88] Curentul, din 4 aprilie 1938.

[89] Coriolan Buracu, *Muzeul General Nicolae Cena în Băile Herculane și cronica Mehadiei*, Tr. Severin, 1924, p. 1—16.

[90] Revista Aeronauticei și marinei, iulie—august, 1937, p. II—III.

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE BARIȚIU, PIONIER AL MUZEOGRAFIEI ROMÂNEȘTI

Ion Drăgoescu

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, printre formele noi ale luptei de eliberare a românilor din imperiul austro-ungar se înscriu și expozițiile care urmăreau « *să arate ce au fost românii în țările Imperiului austriac în cea dintîi perioadă a emancipării lor* » [1].

Un loc de frunte în cadrul acestor acțiuni de afirmare națională i-a revenit lui George Barițiu ; istoric, publicist militant revoluționar, el se numără astfel totodată și printre pionierii de frunte ai muzeografiei românești. El este acela care, peste munți, anunță cel dintîi ideea despre importanța materialelor etnografice pentru cercetarea istoriei patriei. Încă din anul 1839 Barițiu insista asupra necesității folosirii manuscriselor și a obiectelor muzeale în munca de cercetare istorică [2]. În anul 1845, într-un apel către ziarele românești din Transilvania, el cerea ca acestea să se ocupe de colecționarea documentelor istorice, etnografice și folclorice [3]. Arătînd că el posedă o serie de astfel de materiale, George Barițiu scria : « *Cîte documente vechi se află în mîinile patriarhilor proprietari de moșii și a mănăstirilor, cîte acturi mucezesc în arhivele Mitropoliei, episcopiilor și a statului, cîte narații interesante se mai păstrează pînă astăzi în poporul de jos, care pentru noi sînt numai poveți, cîte cîntece populare pline de trăsuri istorice, cîte tradiții și proverbe din care s-ar putea completa istoria* » [4]. Ideea despre necesitatea formării unui fond arhivistic-muzeal ne apare cu atît mai valoroasă cu cît ea era cu totul în spiritul frămîntărilor vremii din Principatele Române unde tocmai în această perioadă, respectiv în anul 1831 la București, și în anul 1832 la Iași, se înființau Arhivele Statului.

În activitatea sa publicistică și în special în « Foaia pentru minte, inimă și literatură » și mai tîrziu în « Observatorul », George Barițiu a semnat numeroase articole pe teme muzeografice. Astfel în nr. din 12 mai 1847 al « Foii » el publica un material despre descoperirea de către Ștefan Luca, lîngă Alba-Iulia, a unor piese arheologice romane, insistînd asupra valorii lor [5], iar în 1860 prezintă un amplu și documentat studiu despre *Originea și întemeierea Muzeului Scolastic din Blaj* [6]. În numărul următor al ziarului apărea încă un articol, semnat de S.M. (Simion Mihali Mihalescu) [7] care, așa după cum a stabilit Vasile Netea, este un alt precursor al muzeografiei române transilvănene [8]. Acest fapt demonstrează cu prisosință interesul manifestat de unele personalități de seamă ale culturii românești pentru problemele muzeale. La 26 septembrie 1862 aceeași revistă publica articolul *Expozițiune în România* în care se făcea cunoscută hotărîrea domnitorului Alexandru Ioan Cuza de a înființa în anul 1863, cu ocazia tîrgului moșilor, o expoziție de agricultură și industrie. Rei_se deci că George Barițiu era la curent și căuta să informeze publicul cititor și despre preocupările expoziționale muzeografice de dincolo de Carpați. În ce privește arhivistica, el primea la 24 iunie 1862 sarcina de a se ocupa de colecționarea de manuscrise pentru Astra și de a rezolva problema achiziționării colecției lui Alexandru Gavra, profesor din Arad. Acest fapt l-a determinat pe George Barițiu să publice

---

[1] « Observatorul », 21.VIII.1878.

[2] « Foaie pentru minte, inimă și literatură », 2.VII.1839.

[3] Articolul *Colecție de documente vechi* din « Foaie pentru minte, inimă și literatură » din 15.I.1845, din care extragem datele citate, nu este semnat de către Barițiu. Îl atribuim însă acestuia, pe de o parte datorită stilului specific al lui Barițiu, pe de altă parte datorită, mai ales, faptului că la urma tablei de materii a « Foii » pe anul 1841, George Barițiu precizează că « *tot ce este în aceste foi nesubscris este sau traducție sau extracturi ieșite din condeiul redactorului* ». Evident în cazul articolului de față nu poate fi vorba de o traducere, ci de un articol scris dar nesemnat de George Barițiu.

[4] *Ibidem*, 15.V.1845 .

[5] *Ibidem*, 12.V.1847.

[6] *Ibidem*, 19.I.1860.

[7] *Ibidem*, 26.I.1862.

[8] Vasile Netea, *Inițiative și realizări muzeografice românești în Transilvania pînă la 1919* « Revista muzeelor » nr. 1/1965 pag. 39 și urm. ; idem *Un precursor al muzeografiei românești: Simion Mihail Mihalescu*, « Revista muzeelor », nr. 4/1965, pag. 316 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro

un număr de 8 articole, de fapt inventarul comentat al manuscriselor colecționate de către profesorul arădean[9]. Așadar dacă ideea despre necesitatea formării unor colecții muzeale este enunțată de către George Barițiu, așa cum am mai arătat, încă din anul 1839, iar în anul 1845 el deja poseda o astfel de colecție, putem presupune că preocupările sale pentru muzeografie sînt cu mult anterioare.

La 2 ianuarie 1862, în ședința comitetului Astrei, a fost citită o scrisoare a lui George Barițiu în care se arăta că « *fiind menită cetatea Brașovului pentru cea mai apropiată adunare, se va organiza la Brașov o expoziție de obiecte lucrate de mîini românești* »[10]; la 31 ianuarie 1862 el revenea în această problemă printr-o scrisoare adresată secretarului asociațiunii, D. Veștemeanu[11]. Comitetul Astrei a îmbrățișat cu căldură această inițiativă care făcea parte din obligațiile statutare ale Astrei.

Pentru reușita organizării expoziției de la Brașov din anul 1862, George Barițiu a lansat un călduros apel, în special către învățători și preoți pentru ca aceștia să colecționeze exponatele trebuincioase. În presa românească s-a scris o serie de articole și de către alți oameni de cultură din care se relevă în mod special cel al lui Axente Sever[12], în care autorul lua atitudine față de diferite zvonuri lansate de către autoritățile maghiare, care urmăreau să semene panică și neîncredere în rîndul populației românești. Vorbind despre zvonul după care expozanților li se vor confisca obiectele și li se vor percepe taxe speciale, Axente Sever demască netemeinicia acestor zvonuri îndemnînd la culegerea de obiecte[13]. Masele au răspuns cu entuziasm inițiativei. La expoziție au fost prezentate peste 2 200 de exponate în 4 săli ale școlii românești din Brașov[14]. Acestea au fost expediate sau aduse de către oamenii simpli din toate colțurile Transilvaniei și Bucovinei și chiar de la romînii stabiliți la Viena. Vorbind despre entuziasmul maselor, Alexandru Odobescu scria: « *pe tot minutul trimiși din deosebite localități române de peste munți soseau aducînd noi obiecte* »[15]. Se așteptă chiar să vină și un preot român, cu toată familia, « *într-o căruță inventată de dînsul și care umblă fără vite trăgătoare* »[16], fiind deci vorba despre invenția unui automobil, invenție rămasă necunoscută încă. Dintr-un anunț publicat în presă spicuim unele date în legătură cu diversitatea obiectelor. Au fost expuse: pînzărie de casă, țesături în stil « *curat național, cusut în ținutul fiecăruia, cusute și chindisite cu arnici roșu sau mătase* », învelitori și ștergare simple sau cu figuri, covoare (scoarțe în Bucovina), brîie, șerpare, fote, catrințe, flanele, torturi răsucite de cînepă, in, bumbac, mătase, împletituri, lucruri de mînă din mărgele, lucrări în piele fină, dulcețuri, ceară curată firească sau albită, faguri de miere, plante întrebuințate la vopsit de torturi, plante medicinale etc. În anunț se spunea: « *înăuntrul casei și al curții avem afaceri cu croitori, cojocari sau blănari, măsari sau tîmplari, dogari, fierari, orologieri, rotari sau căruțași, strungari, lemnari (dulgheri), fluierari, morari, pioari, argăsitori, curelari, murari, pietrari, olari, ciubotari (cismari) ș.a. din ale căror mîini ies cele mai diverse unelte de casă și economice cum și toată plasa de veștminte. Cîtă diversitate în lucrarea oricărui meseriaș. Apelăm deci, nu numai la gustul, ci tocmai și la interesul meseriașilor noștri. Manufactele care se vor judeca de mai bune, mai frumoase și mai corespunzătoare scopului, dacă în acest timp nu se vor și premia, vor fi însă lăudate de public* »[17].

În expunere s-a încercat și o grupare sistematică (Secțiunea I obiecte de arte frumoase; Secțiunea II manufacturile femeiești; Secțiunea III cele bărbătești; Secțiunea IV produsele de agricultură peste tot; Secțiunea V produsele mohtanisticii)[18]. Vitele au fost prezentate într-un pavilion separat din altă parte.

Din catalogul publicat de către George Barițiu cu această ocazie, ne dăm seama de marea varietate a exponatelor[19].

Desigur că expunerea a fost foarte încărcată dacă ne gîndim că în fiecare sală au fost repartizate în medie cam 600 de exponate.

Expoziția a avut un puternic răsunet atît în Imperiul habsburgic cît și în România, reușind să demonstreze unitatea culturală a poporului român din diferite părți. Alexandru Odobescu, prezent la expoziție și la lucrările Astrei, nota: « *Toate aceste felurite obiecte adunate la un loc, ca o expresiune a industriei românilor de peste munți nu dă însă cîtuși de puțin prilej vizitatorului venit din Principatele Române să simtă că trecuse granița . . .* »; iar ca o concluzie la aceste constatări Alexandru Odobescu continua: « *aceasta dovedește că . . . națiunea în orice stare se află și sub orice domnie trăiește ea totuși a păstrat în toate același caracter, aceleași obicee în viața sa casnică, aceeași activitate, aceleași tradițiuni industriale, același gust original și propriu al său* »[20].

---

[9] « Foaie pentru minte, inimă și literatură » nr. 34, 5.IX.1862, și urm. În această problemă vezi și « Telegraful Român » nr. 1 din 4.I.1862.

[10] « Telegraful Român », 4.I.1862.

[11] Scrisoarea lui George Barițiu către secretarul Astrei, Zărnești, 31.I.1863, fila 2, « Arhivele Bibliotecii Centrale Ștefan Gheorghiu » Sibiu, Fondul Astra, mapa nr. 8.

[12] Axente Sever, *Pentru ce se arată cei mai mulți români indiferenți față de expoziținea de la Brașov*, « Amicul școalei » nr. 26, 30.XI.1862.

[13] *Idem*.

[14] « Gazeta Transilvaniei », 8.V.1862.

[15] Alexandru Odobescu, *Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român* (sesiunea din iulie 1862, în Brașov) « Revista Română », II, București 1862, pag. 570.

[16] Alexandru Odobescu, *op. cit.*, pag. 570—571.

[17] « Gazeta Transilvaniei », 37, 8.V.1862, pag. 148.

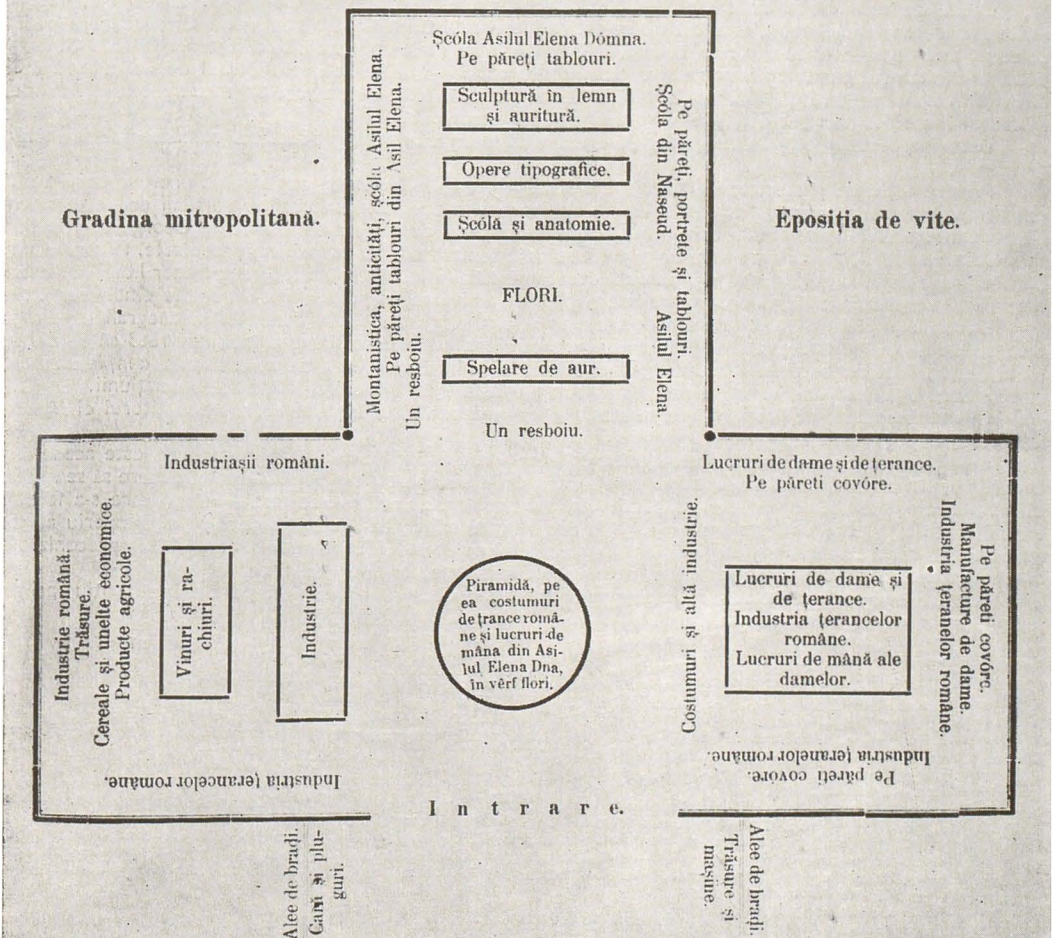
[18] « Amicul Școalei », nr. 25, 28.VI.1862, pag. 185—187; « Amicul Școalei » 7.VII.1862, pag. 213—214.

[19] Catalogul nu a fost publicat în broșură separată, deși George Barițiu a preconizat acest lucru, ci în paginile « Gazetei Transilvaniei »: supliment la « Gazeta Transilvaniei », nr. 66, 22.VIII.1862, pag. 265—266; supliment la « Gazeta Transilvaniei » nr. 68, 29.VIII.1862, pag. 273—274; « Gazeta Transilvaniei », nr. 70, 5.IX.1862, pag. 280; « Gazeta Transilvaniei », nr. 72, 12.IX. 1862, pg. 288.

[20] Alexandru Odobescu, *op. cit.*, pag. 572—573.

https://biblioteca-digitala.ro

ORADEA-MARE (NAGYVÁRAD) Dumineca 30 August st. v. 11 Sept. st. n. | Va esi joia si dumineca. Redacțiunea în Közép-utcza nr. 395. | Nr. 65. | ANUL XVII. 1881. | Prețul pe un an 10 fl. Pe ½ de an 5 fl.; pe ¼ de an 2 fl. 70 cr. Pentru România 2 galbeni.



Planul si arangiamentul espositiei romane din Sibiiu.

https://biblioteca-digitala.ro

În cuvîntul de deschidere rostit de George Barițiu, ca bun cunoscător al rezultatelor obținute de către unele expoziții organizate anterior la Londra, Paris, München și Viena, cît și al eforturilor depuse de către domnitorul Alexandru Ioan Cuza și Mihail Kogălniceanu pentru încurajarea organizării unor expoziții în România, el a expus scopul pe care și l-a propus expoziția de la Brașov, subliniind că aceasta urmărește să demonstreze capacitatea creatoare a poporului român.

Într-o serie de articole publicate în « Gazeta Transilvaniei » și intitulate sugestiv *Opinia publicului despre expoziția românească din Brașov*, George Barițiu analiza conținutul expoziției arătînd: « *subscrisul nu este de opiniunea acelora, care în zilele dintîi ale expoziției apărau* [21] *cum că a patra parte din obiectele ce se văd ar putea figura prea bine tocmai și în expoziția de la Londra. Susținem fără frică de a fi rușinați că jumătate din aceleași obiecte pot ieși la concurs cu oricare din aceeași categorie ce ar ieși din mîinile celorlalți compatrioți ai noștri* [22]. În sfîrșit Barițiu enunța și ideea necesității tipăririi unui catalog separat menit să fie « *un document național peste veacuri* » [23].

Vizitînd expoziția, oamenii s-au cunoscut pe ei înșiși, au cunoscut cultura românească din alte ținuturi, convingîndu-se o dată încă în plus de unitatea culturală, de capacitatea creatoare a poporului român, și au căpătat încredere în forțele lor propunîndu-și organizarea de noi expoziții. În această privință ne apare foarte semnificativ faptul că țăranii din Șimlău încep să se gîndească la necesitatea organizării unui muzeu local.

Expoziția românească de la Brașov a stîrnit un mare interes și în rîndul vizitatorilor de alte naționalități; cu privire la aceasta George Barițiu scria: « *Persoane de alte limbi au fost uimite de cele văzute în cele patru săli ale expoziției* » [24].

Odată cu terminarea expoziției din 1862 preocupările muzeografice ale lui G. Barițiu n-au încetat. Astfel, în toamna anului 1867, el a fost însărcinat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii din București pentru colecționarea de obiecte cu caracter muzeal, din Transilvania, pentru muzeele bucureștene. În 1873 G.Barițiu publica « Catalogul plantelor adunate și uscate pentru expoziția universală prin Oficiul de silvicultură de la Oravița în Banat » [25], iar în 1877 lua atitudine în scris față de felul cum a fost organizat sectorul românesc în cadrul muzeului de la Leipzig, de către unii oameni necompetenți [26].

Datorită acestei atitudini George Barițiu este invitat să organizeze singur sectorul românesc de la muzeul german [27].

Printre acțiunile proiectate de Astra în această perioadă se înscrie și organizarea unei expoziții românești transilvănene la București cu scopul vădit de a demonstra unitatea culturală cu românii de peste munți. Răspunzînd ziarului « Românul » care cerea date suplimentare despre această expoziție George Barițiu scria în « Observatorul », în două articole, un adevărat studiu tematic asupra expoziției preconizate, în care enunța pentru prima dată, la noi, ideea despre necesitatea organizării unui sector muzeografic în aer liber [28]. Această idee ne apare deosebit de valoroasă întrucît și pe plan universal ea se afla într-un stadiu embrionar [29].

Datorită în mare măsură activității neobosite a lui George Barițiu în domeniul muzeografiei, se naște încă de pe acum ideea organizării unui muzeu cu caracter permanent și începe încă din 1863 să se doneze piese pentru viitorul muzeu. Ideea este concretizată abia în anul 1880 cînd se hotărăște « *înființarea unui muzeu istorico-natural* » [30], și va prinde viață în anul 1905 prin înființarea muzeului asociațiunii.

O altă expoziție, de proporții și mai mari, s-a organizat la Sibiu în anul 1881, însuflețitorul ei fiind de fapt tot George Barițiu.

O altă acțiune cu caracter muzeografic la care George Barițiu și-a adus contribuția este aceea de a lămuri populația românească să participe la expoziția de la Budapesta, dar pentru aceasta el cere să se impună ca să fie menționată, în dreptul exponatelor, naționalitatea, evitîndu-se astfel falsul care s-a făcut la expoziția de la Viena, unde în anul 1873 cele mai reușite exponate românești și slave din imperiu au fost atribuite, în mod intenționat, maghiarilor. El considera că boicotul expoziției din anul 1885, preconizat de unele naționalități din imperiu nu numai că nu ar da rezultate, ci dimpotrivă ar frîna lupta [31].

Toate aceste acțiuni, desfășurate pe parcursul atîtor decenii, îl situează pe George Barițiu printre precursorii muzeografiei etnografice românești.

---

[21] George Barițiu folosește în text termenul « apărau » în sensul de susțineau.

[22] « Gazeta Transilvaniei », 7.VIII.1862, pag. 247.

[23] « Observatorul », 21.VIII.1878.

[24] George Barițiu, *Cincisprezece ani din activitatea Asociațiunii Transilvănene pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român*, « Transilvania », 19/XX, 1—15.X.1888, pag. 157—160.

[25] « Transilvania », I.III.1867, pag. 59—60.

[26] *Ibidem*, 1.XII.1877, pag. 274.

[27] În dorința de a afla anumite date suplimentare în legătură cu prezența lui George Barițiu la Leipzig, ne-am adresat la 29.X.1962, prin intermediul Muzeului Brukenthal din Sibiu, conducerii muzeului etnologic din Leipzig. La 14.XII.1962, Hans Damm, directorul muzeului, ne-a răspuns că, cercetîndu-se documentele rămase, nu s-a găsit nimic în legătură cu George Barițiu. Se precizează că fondul arhivistic pe anii 1874—1878 a fost mistuit de incendiile din 1943 și cel din 1945, deci lipsesc tocmai documentele pentru data care ne interesează. Autorul mulțumește și pe această cale profesorului doctor Hans Damm pentru amabilitatea manifestată în studiul problemei.

[28] « Observatorul», 18.VIII.1880.

[29] Ion Drăgoescu, *Activitatea muzeografică a lui George Barițiu*, comunicare ținută la simpozionul George Barițiu, Sibiu, dec. 1962. Comunicarea amintită stă la baza punctului de plecare pentru lucrarea de față. Același, *Expoziția George Barițiu*, « Flacăra Sibiului », nr. 33, 9.I.1963.

[30] « Observatorul », nr. 74, 25.IX.1880 și nr. 85, 22.XI.1880.

[31] *Ibidem*, 10.IX. 1881.

https://biblioteca-digitala.ro

O INTERESANTĂ EXPOZIȚIE COMEMORATIVĂ: «IMAGINI DIN VIAȚA ȘI OPERA LUI GEORGE COȘBUC»

Corin Grosu

Manifestările sărbătorești, populare, desfășurate în toată țara cu prilejul comemorării a 100 de ani de la nașterea lui George Coșbuc, au avut și o replică mai elevată, în acțiunea de reconsiderare, mai stăruitoare și din unghiuri mai variate, decît în trecut, a personalității și operei « poetului țărănimii ». Locul ocupat de poetul care a văzut lumina zilei acum un veac pe plaiurile năsăudene a fost precizat cu mai multă pregnanță ; sensurile durabile, cîștigate de Coșbuc pentru literatura noastră și, în unele privințe, chiar și pentru literatura universală, au fost subliniate, desigur, mai insistent și mai convingător decît în trecut.

În cadrul acestei binevenite acțiuni de punere din nou în valoare a patrimoniului coșbucian, credem că nu greșim situînd și aportul Muzeului literaturii române (director acad. Perpessicius), care, prin expoziția comemorativă organizată cu prilejul amintit, a adus o contribuție certă la definirea poetului *Baladelor și idilelor*, prețioasă îndeosebi prin reliefarea unor laturi, dacă nu chiar necunoscute specialiștilor, în orice caz, pînă acum mai puțin luate în seamă, ale personalității sale.

Încă de la înființarea sa, în urmă cu aproape zece ani, Muzeul literaturii române a desfășurat o acțiune susținută de depistare și colectare a relicvelor literare de orice natură. Folosind împrejurările favorabile ce s-au ivit în această direcție, muzeul a adunat, de-a lungul anilor, un important număr de relicve coșbuciene — obiecte personale, piese de mobilier, manuscrise, corespondență, volume din biblioteca scriitorului . . . Acest bogat material documentar și evocativ stă la baza expoziției comemorative « Imagini din viața și opera lui George Coșbuc », inaugurată la 20 septembrie în rotonda sălii mici a Palatului Republicii Socialiste România.

Organizată la locul de cinste care i se și cuvenea, acolo unde au fost comemorați și Eminescu, și Creangă, expoziția închinată lui George Coșbuc se compune din două părți ce se întregesc reciproc. Prima parte este rezervată unei succinte evocări, redate pe cîteva panouri susținute de vitrine întregitoare, a momentelor și etapelor cardinale ale biografiei poetului, astfel cum este îndeobște cunoscută. A doua parte are o tematică mai restrînsă, dar o tratare mai în profunzime, limitîndu-se la dezvăluirea, pe baza unui material în bună parte inedit, a unora dintre preocupările de cărturar

https://biblioteca-digitala.ro

ale poetului, pe care mulți dintre contemporanii săi l-au considerat drept om lipsit de o cultură mai adîncă.

Biografia coșbuciană din prima parte a expoziției este împărțită în două părți egale: perioada ardeleană și perioada bucureșteană — ceea ce de altfel corespunde realității, căci Coșbuc a trăit numai cu șase ani mai mult în « țara liberă », decît trăise dincolo de Carpați.

Primele imagini redau ambianța familială și a locurilor natale — mediu de basm, care a jucat un rol hotărîtor în orientarea afectivă și formația spirituală de început a poetului de mai tîrziu: părinții, frații și surorile, casa părintească, faimoasa moară a coșbucenilor, satul răsfirat pe valea Sălăuței. Urmează evocarea anilor petrecuți la Năsăud, unde vocația de bard popular, ivită în mediul natal și al copilăriei, trece și se dezvoltă într-o direcție cultă, prin acumularea de cunoștințe variate și temeinice, prin activitatea bogată, desfășurată în cadrul Societății școlare *Virtus romana rediviva*, și prin creația poetică de început, semănată în paginile revistei de elevi *Muza someșană*. Imaginea vechiului gimnaziu năsăudean este menită să simbolizeze global toate aceste elemente, ca și modesta casă în care a locuit precocele poet. Un cunoscut portret ni-l înfățișează pe George Coșbuc student « octavan », în pragul plecării la Cluj, la universitate. Alături de alte cîteva imagini ale acestei etape noi — studența — o pagină din cursul de folclor al profesorului Gr. Silași, al cărui auditor atent a fost George Coșbuc, indică direcția în care profesorul și-a exercitat influența asupra tînărului poet. Anii petrecuți la Cluj au fost plini de proiecte, dar și umbriți de lipsuri materiale, pe care Coșbuc nu le-a putut dovedi. Salvarea a venit de la I. Slavici și de la *Tribuna* sibiană, unde poetul trimisese cîteva poezii și unde a fost chemat în redacție. Stabilirea la Sibiu inaugurează o etapă nouă, cea mai scurtă, dar și cea mai rodnică a vieții sale, după aprecierea lui Coșbuc însuși. Este etapa în care Coșbuc atinge maturitatea artistică. *Nunta Zamfirei*, apărută în *Tribuna* și remarcată de Titu Maiorescu, marchează punctul culminant al acestei etape și al întregii perioade ardelene, care se încheie aici. Trecerea « în țară » la sfîrșitul anului 1889 punctează a doua mare perioadă biografică: perioada bucureșteană. Aici întîlnim poetul ajuns la deplinătatea posibilităților sale creatoare, dar și risipit într-o seamă de activități secundare, lucrative, menite să-i asigure o existență materialmente precară. Ca și perioada ardeleană, noua perioadă este evocată și ea succint, în momentele ei principale: apariția succesivă a

https://biblioteca-digitala.ro

volumelor de versuri, începînd cu *Balade şi idile* (1893); activitatea literară-redacţională, desfăşurată în cadrul unui mare număr de publicaţii, dintre care unele au fost conduse de el. Astfel au fost *Vatra* (redactată de Coşbuc împreună cu Slavici şi Caragiale), *Semănătorul* (cu Vlahuţă), *Viaţa literară* (cu Ion Gorun şi Ilarie Chendi), *Albina* . . .; traducerile lui Coşbuc, începînd cu *Eneida*, pentru care primeşte în 1897 un premiu academic. Sînt înfăţişate rubricile speciale, împlinite de Coşbuc la diferite publicaţii; poezia lirică, poezia socială din această perioadă; celelalte traduceri *(Mazepa, Antologia Sanscrită, Sacontala, Georgicele . . .)*; activitatea culturală desfăşurată de poet şi lucrările tipărite în această direcţie etc.

Un bogat material original este expus în vitrinele aferente panourilor succesive. Aici, afară de numere de revistă şi ediţii princeps, se remarcă o însemnată corespondenţă de familie şi de breaslă, precum şi alte documente originale, ca acel *Angajament*, scris de Slavici şi semnat, alături de acesta, de către Caragiale şi Coşbuc: cei trei scriitori stabilesc condiţiile în care urmează să fie redactată şi să apară *Vatra*, editată de către Sfetea începînd din ianuarie 1894.

În sfîrşit, de acelaşi sector biografic ţin şi exponatele din vitrinele libere (de centru), răspîndite în sală. Sînt cîteva dintre obiectele mai apropiate scriitorului: o lampă de masă, un clasor, un pupitru..., piese care întregesc perspectiva istorică desfăşurată pe panouri şi-l fac pe omul Coşbuc mai apropiat de vizitator.

Partea a doua a expoziţiei ne înfăţişează pe cărturarul Coşbuc, cercetătorul şi exegetul care l-au dublat pe poet în mai toată activitatea sa. Aici, materialul folosit este în cea mai mare parte provenit din arhiva Muzeului literaturii române: un însemnat număr de volume de istorie, filologie, filozofie, etnografie . . . care au aparţinut poetului şi care poartă, adesea, ample şi valoroase adnotări marginale ale lui Coşbuc. La acestea se adaugă foi libere cu însemnări, fascicule detaşate, adnotate şi ele etc. Întreg acest bogat material, organizatoarele expoziţiei comemorative, tov. Constandina Brezu şi Elisa Ispăşoiu, au meritul de a-l fi analizat atent, de a-l fi ordonat şi valorificat cu pricepere şi curaj, punîndu-l în concordanţă cu publicistica şi studiile răspîndite de Coşbuc în diferite locuri şi cu cercetările întreprinse de către diverşi istorici literari asupra lor. Se aduce astfel o contribuţie preţioasă — fie şi numai în direcţia dezvăluirii unor preocupări puţin cunoscute ale poetului şi traducătorului Coşbuc. Desigur, această latură a personalităţii coşbuciene n-a scăpat specialiştilor şi, de altfel, numeroasele şi substanţialele sale studii folclorice au arătat de demult pasiunea poetului pentru erudiţie. În aceeaşi direcţie se înscrie şi vastul comentariu la *Divina Comedie*. Materialul sistematizat în expoziţia comemorativă are însă darul de a introduce pe vizitatorul de rînd şi chiar şi pe specialist în laboratorul coşbucian, punîndu-i în faţa unor ample adnotări marginale pe care poetul n-a mai apucat să le valorifice deplin. Astfel este, de pildă, acea *Geschichte der Philosophie in Altertum und Mittelalter*, a lui Augustin Messer, pe care editorii *Comentariului* la « *Divina Comedie* » nu o citează şi n-au cunoscut-o — foind de adnotări ce trimit la *Vita Nova* şi la *Divina Comedie*. Aşa sînt lucrările de etnografie asiatică şi africană, adnotate amplu de Coşbuc etc.

Îmbinînd acest material intern, inedit, cu lucrările publicate de Coşbuc, expoziţia sistematizează o serie de teme şi direcţii în care s-au desfăşurat stăruitor investigaţia şi exegeza coşbuciană: literatura noastră populară (epopeea, tradiţiile şi legendele, reminiscenţele istorico-mitologice în legenda populară . . .), cultura clasică greco-romană, lumea orientală, cu străvechile ei mituri şi religii, lingvistica, filologia, traducerea şi comentariul dantesc.

Nu putem intra în detalii şi nici nu este necesar — expoziţia trebuie cercetată şi vizitatorul se va opri asupra unei teme sau alteia, în raport cu propriile sale preocupări. Menirea ei este să informeze în general, să evoce şi să dea sugestii. În această privinţă, expoziţia comemorativă organizată de Muzeul literaturii române reuşeşte din plin, punînd în lumină, alături de poetul cunoscut, pe pasionatul cercetător şi pătrunzătorul erudit şi explicînd astfel marile creaţii artistice care sînt traducerile lui Coşbuc — potrivite mai curînd cu vremea noastră, decît cu epoca ternă şi puţin exigentă în care au fost făcute.

Este regretabil că, din punct de vedere al construcţiei şi realizării grafice, expoziţia lasă de dorit. Panourile seamănă mai curînd cu cele ale unei expoziţii itinerante oarecari şi nu se potrivesc nici conţinutului profund şi bogat, nici cadrului şi împrejurării solemne căreia i-au fost destinate. Primele panouri sînt despărţite prin spaţii, în care, pe mici aplice, au fost reproduse opinii critice şi mărturii despre Coşbuc ale unora din personalităţile marcante ale trecutului nostru cultural; dar după al cincilea panou, aceste interstiţii au fost suprimate în mod cu totul nejustificat. În felul acesta, spaţiul n-a fost folosit în întregime, iar expoziţia a fost privată de încă alte mărturii şi aprecieri, pe care organizatoarele le-au pregătit, fără a le mai putea expune. Grafica este rudimentară, semănînd uneori cu a unui începător care bîjbîie, copleşit de o răspundere ce depăşeşte puterile sale. Textele explicative sînt înghesuite şi se confundă adesea cu paginile cu text cărora le-au fost destinate etc. etc. Fără îndoială, I. S. Decorativa — o întreprindere cu atîtea posibilităţi artistice şi tehnice verificate — n-a intuit, de data aceasta, nici solemnitatea manifestării, nici valoarea expoziţiei închinate centenarului naşterii unuia dintre marii noştri poeţi naţionali.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL MEMORIAL «MIHAIL SADOVEANU»

Gr. S. Onciu

https://biblioteca-digitala.ro

De bună seamă, organizarea Muzeului memorial «Mihail Sadoveanu» în fosta locuință de la Neamț, a scriitorului, are o îndreptățire multiplă. Încă din tinerețe, marele scriitor s-a simțit atras de locurile din preajma Mănăstirii Neamț și a scris cu însuflețire despre frumusețea naturii lor — «*bogată în încîntări, în marginea codrilor vechi, la poalele munților* . . . ». În corespondența tînărului scriitor, adresată lui G. Ibrăileanu, se întîlnește de cîteva ori propunerea unor popasuri comune pe aceste meleaguri de basm, unde mai apoi au și mas adesea cîțiva dintre eroii săi cei mai iubiți. Și tot aici, la Mănăstirea Neamț, în lunile de vară ale anului 1927, pe cînd își petrecea vacanța, împreună cu familia, într-o casă ce mai poate fi văzută și astăzi, a scris Sadoveanu unul dintre primele sale romane, *Demonul tinereții*.

Din cerdacul muzeului memorial de astăzi, privind spre sud-est, scriitorul admira minunata priveliște ce se desfășoară pînă în zare, pe valea Nemțișorului și a Ozanei. În fund, departe, apare aglomerația Tîrgului Neamț, străjuită de alba Cetate a Neamțului, agățată pe povîrnișul Plăeșului; mai departe, dealurile albăstrii, dincolo de care curge spre Siret apa Moldovei. De aici, pînă la Verșeni, satul bunicilor, de pe apa Moldovei, nu sînt, în linie dreaptă, decît ceva peste 30 de kilometri, iar pînă la Pașcani, tîrgul natal al scriitorului, nici 45 de kilometri. Încă mai aproape, spre nord, se află Fălticenii — oraș de care se leagă tinerețea și începuturile literare ale scriitorului, activitatea lui creatoare pînă după primul război mondial. Sadoveanu se simțea bine în acest loc, atît de apropiat de meleagurile natale și ale tinereții și venea cu plăcere la Neamț.

Casa în care este organizat astăzi muzeul memorial aparținea Mitropoliei Moldovei și a fost pusă la dispoziția marelui prozator moldovean prin anii 1949—1950. Sadoveanu și-a stabilit popasul de vară și a continuat să vină aici an de an, pînă la sfîrșitul vieții. Își petrecea timpul mai puțin între pereții casei și mai mult în mijlocul naturii înconjurătoare — la pescuit, în iazul ce își întinde oglinda pe fundul vîlcelei din față sau în plimbări meditative spre multe din locurile încîntătoare din vecinătate.

Muzeul organizat în această locuință estivală este compus din două părți ce se întregesc una pe alta: un complex vital — sectorul memorial, care ocupă cele patru încăperi principale ale casei, și un sector expozițional — tematic. Mobilierul și obiectele, cîte s-au mai păstrat în interior, au fost lăsate așa cum erau și acolo unde se găseau cînd Sadoveanu a plecat spre București, nu mult timp înainte de a porni pe ultimul său drum. Numai dependințele casei au fost modificate, creîndu-se în felul acesta spațiul necesar pentru așezarea unei expoziții tematice, menite să prezinte, cronologic, viața și opera marelui dispărut.

S-a realizat astfel un muzeu memorial complex în care elementul memorial, conservat întocmai, este potențat și își poate căpăta întreaga semnificație datorită viziunii istorice asupra marelui scriitor, oferită de expoziția tematică. Formula tinde să răspundă cerințelor moderne ale muzeisticii memoriale, dezvăluind vizitatorului, nu numai cadrul vital al unui anumit moment biografic, ci și o perspectivă mai largă, asupra întregii personalități a strălucitului creator, a cărui evoluție în timp, manifestată într-o gamă variată de opere și acțiuni, este evocată în etapele și momentele ei cardinale.

În micul vestibul de la intrare, în holul spațios, în sufragerie și în cele două camere s-a respectat așezarea și nu s-a adăugat nimic din afară. Complexul vital este constituit din ceea ce s-a găsit în interior. Mobilierul este simplu și lipsit de orice pretenție. Scriitorul n-a adus aici decît obiectele necesare unui trai modest și tihnit — fără vreo altă preocupare specială și oarecum la voia întîmplării. Bibliotecile din cele două camere sînt alcătuite din rafturi cum nu se poate mai simple, deschise, în care s-au îngrămădit de-a lungul anilor, de asemenea la voia întîmplării, cărți și reviste din cele mai felurite, ca într-o reședință estivală — folosite, de altfel, în afară de mînuitorul magistral al limbii cronicarilor și a lui Creangă, și de numeroșii membri de familie, adunați adesea în jurul său. Deși, din motive de elementară siguranță, vizitatorul nu se poate apropia îndeajuns de biblioteci spre a le cerceta conținutul, un ochi mai atent poate descoperi și cîteva volume reprezentative pentru preocupările scriitorului, ca seria de *Documente pentru istoria României*, acele volume frumos legate în piele, reprezentînd mai multe colecții anuale din *La petite illustration théâtrale* — strîns legate de preocupările de dramaturg ale lui Sadoveanu (care a și localizat din teatrul francez), ca și de directoratul său la Teatrul național ieșean, ș.a. Desigur că nu numai la atît se rezuma biblioteca de cărturar a lui Sadoveanu — această bibliotecă se păstrează în *Camera memorială* de la Muzeul literaturii române din București, unde a fost locuința principală și unde scriitorul a închis ochii pentru vecie. De altfel, autorul *Baltagului* și al lui *Nicoară Potcoavă* nu lucra efectiv la Neamț și n-a creat în această așezare de tihnă nici una din strălucitele sale opere *.

---

* Casa de popas estival de la Neamț n-a constituit pentru fecundul scriitor altceva decît *un adăpost în mijlocul naturii*, unde, la pescuit sau în cursul plimbărilor, se desfășura procesul de pompare a elementelor din afară și de elaborare internă, mentală, atît de caracteristic la Sadoveanu. Muzeul memorial de la Neamț trebuie privit prin prisma acestor considerații și înțeles în legătură cu toată «rezervația» din jurul lui.

https://biblioteca-digitala.ro

La intrarea în muzeu, primul exponat care atrage atenția este *cocoșul de munte*, naturalizat, din micul vestibul al clădirii — rod al uneia din nenumăratele expediții cinegetice sadoveniene, un semnal care îndreaptă de la început spre una din trăsăturile definitorii ale scriitorului, în a cărui viață și operă vînatul ocupă, ca și pescuitul, locul cu totul deosebit ce se cunoaște.

Cea mai largă și mai luminoasă încăpere a locuinței sadoveniene este holul — adevăratul *living-room* al familiei. Mobilele aici sînt mai largi și mai comode decît în restul casei — o canapea impunătoare prin proporții, două fotolii adînci și confortabile, scaune și taburete. Între cele două fotolii și dinaintea lor o mică măsuță dreptunghiulară cu picioare scurte, pe care este așezată o cutie de șah, mărturie a uneia din recreațiile predilecte ale scriitorului. Pe podea, un covor mare persan — singurul covor care s-a mai păstrat în casă. La pereți sînt așezate cîteva lăzi țărănești — scrinuri caracteristice, aduse, se pare, din Transilvania. Legenda spune că Sadoveanu le privea cu admirație, ele constituind, de altfel, singura parte din mobilierul eteroclit adunat la Neamț, față de care manifesta un interes anume.

Ușile acestui vast salon se deschid spre sufragerie și celelalte două încăperi. Prima dintre acestea, situată la vest, în stînga intrării în hol, este camera personală a lui Sadoveanu. O masă de lucru simplă și, dincolo de ea, la perete, rafturile bibliotecii ; în colțul din dreapta — patul scriitorului : un divan lipsit de orice ornament și, alături, o măsuță de noapte ; cîteva scaune, o icoană pictată pe pînză și cîteva tablouri și gravuri lipsite de pretenție și cu rol exclusiv decorativ — iată tot ce mobilează această încăpere. Cîteva dintre obiecte atrag totuși atenția : pe masa de lucru — un volum din aceeași serie a *Documentelor din istoria României*; pe măsuța de lîngă divan — o mică lampă de noapte *sui generis*, confecționată anume, în anii din urmă, cînd scriitorul era greu bolnav, pentru a arunca o slabă dîră de lumină în lungile sale nopți de nesomn. Tot aici, într-o vitrină, sînt adăpostite cîteva piese mărunte : un ceas, un stilou, un creion, o pereche de ochelari, un joc de șah portativ, două semne de carte, un cup-papier, ș.a. — obiecte fără însemnătate în sine, dar apropiate de marele om și care își trag valoarea din faptul că toate — după cum rezultă din certe indicii — au fost folosite de el.

În sufragerie atrag atenția masa și scaunele din jurul ei — mobilă frumos cizelată, reprezentînd o valoare în sine. Totuși și aici domnește aceeași simplitate caracterizantă : un bufet, două măsuțe de serviciu (servante), o ladă țărănească din familia celor din hol. Pe una din servante — un samovar voluminos, desigur un dar din partea unuia dintre numeroșii prieteni din răsărit ai cunoscutului scriitor. Singurul adaus făcut în sufragerie constă în două stelaje, unde au fost așezate cîteva unelte de pescuit simple — evocatoare pentru îndeletnicirile pescărești și cinegetice ale lui Sadoveanu, dar nu și reprezentative pentru instrumentația perfecționată de care se folosea. Sînt singurele obiecte de acest fel ce s-au mai aflat în casa de la Neamț.

În a doua cameră, atrage atenția masa din mijloc — veche mobilă masivă, ornamentată, relicvă, poate, din îndepărtații ani ai Fălticenilor. În rest, un divan, un fotoliu, cîteva scaune și jilțuri cu brațele frumos cizelate și, în sfîrșit, un clasor care va fi adăpostit, poate, unele scripte de valoare. Și aici aflăm cîteva rafturi simple, încărcate cu același amalgam estival de cărți și reviste, destinate mai mult destinderii de scurtă durată decît studiului aprofundat.

Expoziția tematică, a cărei funcție, în legătură, îndeosebi, cu conturarea personalității creatoare a marelui artist, s-a arătat, prezintă, într-o expunere succintă, principalele etape biografice și de creație, înșiruite în ordinea succesiunii lor în timp. Din punctul de vedere al organizării muzeului memorial, ea are meritul de a valorifica « rezervele interne » de spațiu, folosind încăperile anexe, care, altminteri, ar fi rămas fără întrebuințare, și lăsînd liber de intervenții și adaosuri spațiul în care se desfășoară complexul vital. Expunerea se desfășoară pe panouri, care cuprind materialul ilustrativ și textele explicative și este întregită și reliefată prin piesele așezate în vitrinele corespunzătoare.

Prima parte a expoziției prezintă perioada de formație a scriitorului, urmărind de-aproape memorialul lăsat de Sadoveanu însuși, în principala sa lucrare autobiografică, *Anii de ucenicie* — din epoca primei copilării și pînă în momentul cînd îi apar, exploziv, în 1904, în răstimpul a opt luni, cunoscutele patru volume de debut : *Povestiri*, *Șoimii*, *Dureri înăbușite* și *Crîșma lui Moș Precu*. Aici sînt subliniate elementele ce au hotărît ivirea și precizarea vocației literare a scriitorului și factorii care au determinat contururile universului sadovenian, îndeosebi legătura trainică cu lumea țărănească. De aici înainte scriitorul va evolua necontenit din punct de vedere artistic, orientarea și atitudinile sale se vor preciza treptat, dar universul sadovenian va rămîne în esență cel hotărît de experiența tinereții. Prima etapă a acestei evoluții este cuprinsă între momentul înjghebării legăturii tînărului scriitor cu criticul G. Ibrăileanu și primii ani de după primul război mondial. Aici se cuprinde trecerea de la *Semănătorul* la *Viața Românească*, momentul 1907, de la care înainte discutarea problemei țărănești devine o constantă a activității publicistice a scriitorului, îndelungata perioadă în care Sadoveanu conduce Teatrul național din Iași. Mutarea de la Fălticeni la Iași, în toamna anului 1918, marchează începutul primei faze a maturității artistului, care culminează și se încheie cu *Baltagul* (1930). Sînt anii primelor mari opere, în care creația sadove-

https://biblioteca-digitala.ro

niană trece într-o etapă superioară, caracterizată prin situarea scriitorului pe o treaptă de idei mai înaltă, prin amploarea şi adîncimea operelor şi rafinarea la extrem a mijloacelor sale artistice. Opera sadoveniană de după anii 1929—1930 şi pînă la 23 august 1944 este prezentată în cuprinsul mai multor grupări tematice în care se înscrie: romanul tîrgului provincial, romanul istoric, vechimea poporului român, publicistica sadoveniană, memorialistica. Tema vechimii este îndeosebi subliniată, ca o însemnată componentă constantă a creaţiei sadoveniene mature. « Vechimea », ca şi romanul istoric, reprezintă o modalitate caracteristică a marelui artist de a participa la dezbatere, pledînd dreptatea ţărănimii în mereu deschisul proces din anii trecutului regim, al « chestiei rurale ». Reliefînd existenţa pe întinsul vechii Dacii a unei civilizaţii milenare, de la care purcede poporul român, păstrător de datini şi valori durabile, Sadoveanu se situează în mod hotărît de partea ţărănimii asuprite şi exploatate. Opere atît de deosebite ca factură, precum sînt *Creanga de aur*, *Nopţile de Sînziene*, *Vechime* sau *Ostrovul lupilor*, sînt străbătute şi unificate de firul roşu al acestei teme sadoveniene caracteristice.

Un spaţiu relativ larg este consacrat activităţii sociale şi creaţiei literare sadoveniene de după 23 august 1944. Din punct de vedere social, perioada se caracterizează prin participarea activă a scriitorului la lupta pentru biruinţa şi consolidarea noii orînduiri şi la lupta pentru apărarea păcii. Literar, această perioadă este caracterizată prin acordarea vechii viziuni a scriitorului cu adevărurile comunismului, acum cunoscute, cercetate şi înţelese. Multe din întrebările fundamentale patente sau latente în universul sadovenian, rămase fără răspuns de-a lungul anilor, vor căpăta în sfîrşit dezlegare; teme vechi vor fi reluate şi tratate altcumva, prin prizma unei problematici noi. Aici este înfăţişată creaţia literară dintre *Mitrea Cocor* (1949) şi *Aventură în lunca Dunării* (1954), publicistica şi eseistica literară, ca cea din *Poezia cimiliturilor*, *Evocări*, *Mărturisiri*. Cîteva momente sînt rezervate sărbătoririi scriitorului, în deosebi în 1955, la împlinirea vîrstei de 75 de ani, cînd i se conferă cea mai înaltă distincţie republicană, titlul de *Erou al muncii socialiste* şi în 1960, la împlinirea a 80 de ani. Reeditarea şi difuzarea masivă a operei sadoveniene, cu deosebire în anii puterii populare, este înfăţişată pe larg, ca şi răspîndirea ei amplă, dincolo de fruntariile ţării, în numeroase ţări şi în 40 de graiuri de pe globul pămîntesc. N-au fost omise nici lucrările, rămase neîncheiate, ale marelui scriitor, ca *Lisaveta* sau *Cîntecul mioarei*, cărora artistul le acorda o mare însemnătate, dar pe care anii de suferinţă de după 1955 le-a oprit de la împlinire. Expoziţia se încheie cu numeroase date editoriale, precizări de critică şi istorie literară şi un rezumativ *curriculum vitae*, din care s-a căutat să nu se omită nici o dată însemnată.

Pe tot parcursul ei, expoziţia îl prezintă pe Sadoveanu în cadrul social în care şi-a petrecut existenţa — în mijlocul familiei, al prietenilor, al colegilor de breaslă, ca şi alături de demnitarii statului nostru nou, alături de care şi-a desfăşurat o parte din activitate; la vînătoare şi pescuit; în cursul unora dintre călătoriile întreprinse în ţară sau peste hotare. Este evocat procesul de elaborare al unora dintre opere, ca *Venea o moară pe Siret* . . . (1925), a cărei primă schiţare apare încă din 1909. În sfîrşit, pentru cercetătorul avizat, expoziţia tematică prezintă pentru prima oară unele documente biografice sadoveniene inedite, descoperite în arhiva familiei sau în alte colecţii — ca de pildă actul de căsătorie cu Ecaterina Bâlu, Liteni, în octombrie 1901; scrisoarea către Şt. O. Iosif prin care scriitorul anunţă naşterea primului său fiu, Dumitru, în ianuarie 1905; adresa, semnată de preşedintele D. Onciul, prin care Sadoveanu este înştiinţat de alegerea sa ca membru al Academiei române la 2 iunie 1921 (şi astăzi mai circulă data de 9 iunie 1923, cînd noul academician şi-a ţinut numai cunoscutul său discurs de recepţie) ş.a.

Inaugurat la 26 iunie a.c., muzeul memorial « Mihail Sadoveanu» constituie, prin bogăţia şi pregnanţa sa, una dintre unităţile muzeale memoriale cele mai complete şi mai realizate din ţara noastră. Înfăptuirea este, desigur, perfectibilă, din multe puncte de vedere, ca orice realizare muzeală, de altfel, care abia în decursul anilor se limpezeşte şi se îmbogăţeşte cu noi piese şi documente, pe care abia timpul i le pune la îndemînă.

Vizitatorii, numeroşi, cercetează cu mult interes acest muzeu, unde li se pune la dispoziţie un portret al scriitorului (carte poştală ilustrată, editată de Muzeul literaturii române) şi un disc cu înregistrări de lecturi făcute de marele scriitor. Mulţi ar dori să plece de la casa lui Sadoveanu cu mai multe amintiri: vederi ale muzeului (exterior şi interior), un pliant care să evoce pe marele scriitor, astfel cum este prezentat în muzeul memorial ce i-a fost închinat, o vedere de ansamblu a locului ş. a.

https://biblioteca-digitala.ro

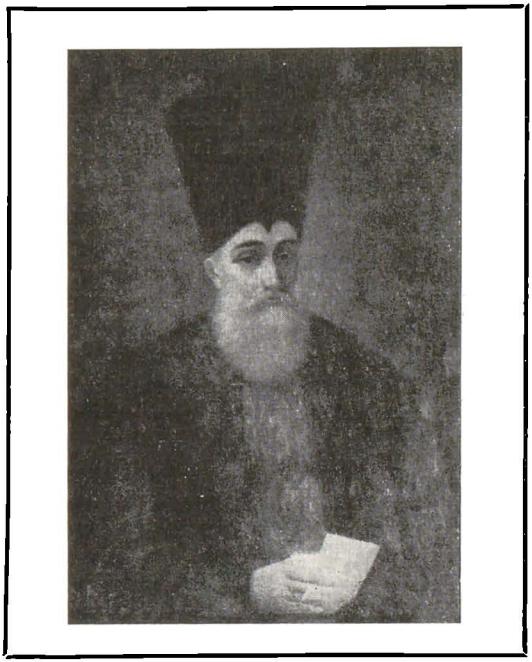
Marele logofăt al Țării Românești
Stan din Bărbuleț

TREI PORTRETE DIN MUZEUL REGIONAL DE ISTORIE DIN PLOIEȘTI

N. I. Simache

https://biblioteca-digitala.ro

Domnița Florica, fiica lui Mihai Viteazul



Marele Ban Manolache Crețulescu

Izvoarele scrise sînt, firește, cele mai prețioase pentru reconstituirea trecutului. Dar atunci cînd acestea lipsesc, tac sau sînt laconice, cele nescrise se ridică pe primul plan. Argumentele sînt în mod deosebit valabile pentru perioadele mai vechi din istoria patriei și mai ales pentru istoria locală, lipsită în mare măsură de alte izvoare. Din aceste motive Muzeul regional de istorie din Ploiești, în dorința de a adînci cunoștințele referitoare la trecutul istoric al regiunii, le-a acordat o atenție deosebită, realizînd deocamdată o frumoasă colecție de picturi, mai ales portrete din secolele anterioare. Îmbrăcămintea oamenilor, moda vremii, situația materială a celor care o promovează, influențele externe apar în toată amploarea, aceste piese devenind documente istorice de cel mai mare preț. Colecția noastră cuprinde un bogat material, de acest fel, din care prezentăm trei portrete în ulei, pe pînză, de mari dimensiuni.

Cel mai vechi reprezintă pe domnița Florica, fiica lui Mihai Viteazul (0,92 m × 0,72 m). Personajul poartă veșminte fastuoase de epocă ; rochie din mătase cu flori de culoare galben-aurie, iar pe cap, peste părul abundet revărsat pe umeri, o coafă din același material cu două buchețele de flori și penaj fixat cu o prețioasă bijuterie ce dă celei care o poartă nu numai distincție, ci și grație și cochetărie. Mantila din catifea, tivită cu blăniță de-a lungul piepților, este de culoare albastru închis. Fața ovală, ochii negri, nasul fin și drept dă portretului trăsături de o finețe clasică. Vîrsta este a unei femei în floarea tinereții, iar trăsăturile caracteristice exprimă mîndrie și o energie calmă.

Nu se cunoaște cu precizie autorul lucrării și nici locul unde a fost executată.

Avînd în vedere vîrsta domniței, se poate presupune că portretul a fost realizat înainte de moartea năpraznică a nefericitului său părinte și de căsătoria ei cu Preda Postelnicul, fiul lui Papa Logofătul de Greci.

Asemănarea cu același personaj, care apare alături de tatăl său, în cunoscuta compoziție a lui Franz Francken (1581—1642) *Cresus arată bogățiile sale lui Solon* (Galeria imperială din Viena), pretext pentru pictor de a apoteoza pe Mihai Viteazul, a cărui faimă trecuse hotarul după victoria de la Călugăreni, nu exclude totuși ipoteza ca autorul și momentul să fie același.

În lucrarea maestrului vienez, biruitorul turcilor, cu bogată mantie pe umeri și gugiuman pe cap, dominînd cu desăvîrșire anturajul prin statura sa falnică și ținuta plină de majestate, apare pe primul plan. Florica, de data aceasta, în picioare alături, și înaintea lui Mihai, prin tinerețea și grația sa strălucitoare,

https://biblioteca-digitala.ro

constituie al doilea centru de atracție. Unii contemporani vorbesc chiar de faptul că Rudolf al II-lea împăratul Germaniei, cucerit de farmecul acesteia, i-ar fi cerut mîna [1].

Portretul putea fi executat și ulterior, pe cînd fiica domnitorului se afla la Viena sau Praga, unde fugise fie odată cu tatăl său, după pierderea luptei de la Bucov, fie după uciderea acestuia.

În diata pe care maica Teofana, Teodora, mama lui Mihai Viteazul, o face la 8 noiembrie 1602 către mănăstirea Cozia, unde intrase în cinul călugăresc, menționează că:

« Și dacă se adunară unii cu alții, mare plîngere și suspin fu întru ei de jalea fiu-său Mihai Vodă și pentru patima lor ce au pățit prin țările străine, Doamna Stanca și fiu-său Ion Nicolae Vodă și fie-sa Doamna Florica » [2].

În ceea ce privește datarea lucrării, veșmintele pe care le poartă personajul, rama, pînza tabloului, coloritul și tehnica folosită duc către secolul al XVII-lea și se poate presupune că avem de-a face cu un portret după natură poate de același pictor.

Lucrarea s-a păstrat în familia Crețulescu, ultimul proprietar fiind N. Crețulescu, din a cărui posesiune a trecut în aceea a Muzeului regional de istorie din Ploiești. Faptul nu este întîmplător, date fiind legăturile de rudenie dintre familia lui Mihai Viteazul și aceea a Crețuleștilor, Doamna Stanca, soția voevodului muntean fiind fiica lui Stan din Bărbulet, mare logofăt al Țării Românești, decedat în 1604, soră cu Dragomir, ctitorul mănăstirii Plăviceni și Stan Logofătul Kretulescu.

A doua lucrare ne prezintă pe marele logofăt al Țării Românești Stan din Bărbulet. De data aceasta nu mai avem de-a face cu un bust. Personajul este prezentat în mărime naturală (2,20 m × 0,83 m).

Îmbrăcămintea este aceea folosită în epoca respectivă: căciulă din pluș pe cap, iar pe trup caftan din brocart de un damasc de mătase roșie, cu dungi albastre. Mijlocul este încins cu un brîu de mătase. Pe umăr marele logofăt poartă o largă haină din catifea, tivită cu blană scumpă de-a lungul trupului. Nasul drept și fin, buzele subțiri, barba ascuțită scot în evidență trăsăturile de energie și hotărîre ale personajului.

Ca vîrstă, personajul se află în plină maturitate.

Lucrarea a fost executată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și este opera unui pictor care se afla atunci la noi în țară, fiind în trecere.

Inscripția în limba slavă și litere chirilice (RAB VISIU STAN VELIKI LOGOTET UNGROVLAHISKOI ZEMLI CTITOR) din partea superioară a pînzei pare să aducă dezlegarea problemei originii portretului. Lucrarea a fost executată după o pictură votivă, de la una din ctitoriile marelui logofăt, probabil cea din Bărbulet, unde se afla moșia de baștină a familiei.

La cererea urmașilor, probabil Constantin Crețulescu, fiul lui Iordache și al Saftei Brîncoveanu, sau a unuia din urmașii acestora, Manolache sau Gheorghe Kretulescu, pictorul a făcut o copie a portretului, păstrîndu-i dimensiunile și mențiunea alăturată.

Aceeași proveniență ca și celelalte două o are și cea de a treia lucrare, portretul marelui ban Manolache Crețulescu.

Prin poziția sa economică și politică acesta este unul dintre șefii protipendadei Țării Românești, de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Vîrsta la care pictorul ni-l prezintă este a trecerii de la maturitate la bătrînețe. Marele ban poartă pe cap calpacul de catifea, de culoare vișinie, iar pe trup un bogat caftan din brocart, peste care a îmbrăcat giubeaua din pluș cu largi tivuri din blană. Figura prelungă este împodobită de o bogată barbă căruntă frumos rotunjită. Ochii nu prea larg deschiși aruncă priviri agere și iscoditoare, căci înaltul personaj și-a trăit viața și și-a desfășurat activitatea într-o epocă în care gîndurile trebuiau bine disimulate și cu grijă ascunse — căci greșelile se pedepseau cu capul așa cum plătise Grigore al III-lea Ghica și Constantin Hagerliu, nu cu mult înainte de anul în care s-a făcut lucrarea, probabil după natură.

Ținuta mîinilor — de o finețe feminină — ca de altfel întreaga ființă a marelui ban, este rezolvată în modul cel mai natural. Scrisoarea dintre delicatele sale degete este mai mult o modă a vremii care, dacă nu poate dovedi cu orice preț preocupările cărturărești ale înaltului dregător, vădește în orice caz o înțelegere a unora dintre marii boieri, sub influența iluminismului din apus, cu ecouri pînă la gurile Dunării, asupra rostului cărții și a scrisului.

---

[1] Fr. Chr. Khevenhillers, *Annalium Ferdinandorum, fünfster und sechster Theil*. Leipzig 1721, pag. 2221.
[2] « Arhivele Statului ». *Mănăstirea Cozia*, pag. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. Hans von Aachen, **Răpirea Proserpinei,** Muzeul Brukenthal

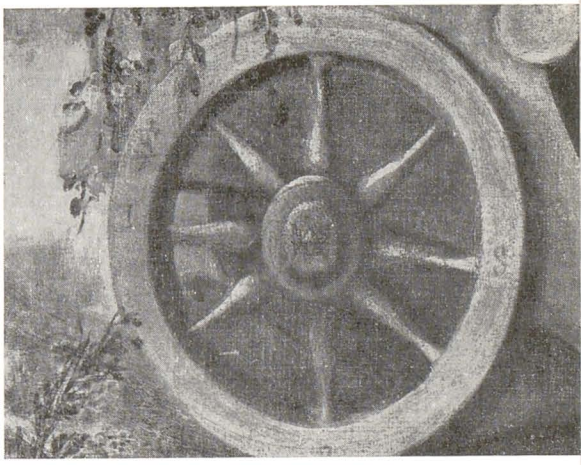


Fig. 2. Hans von Aachen: **Răpirea Proserpinei** (fragment cu monograme artistului și data executării tablcului).

DOUĂ TABLOURI DE HANS VON AACHEN LA BRUKENTHAL

Teodor Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3. Hans von Aachen, **Răstignirea,** Muzeul Brukenthal

Fig. 4. Hans von Aachen. **Răstignirea,** Galeria Sabauda, Torino.

Fig. 5. Hans von Aachen. **Răstignirea.** Staatliche Graphische Sammlung, München.

Răpirea Proserpinei de către Pluto (pînză, 109 × × 150 cm) (fig. 1), înregistrat de toate cataloagele muzeului sibian drept un original de Hans von Aachen, este menționat și în literatura de specialitate ca un tablou « atribuit în mod just lui Hans von Aachen » [1], fără să i se fi remarcat frumusețea deosebită, manieriștii fiind, în trecut, disprețuiți pe nedrept. Abia în 1964 tabloul a fost reprodus pentru prima oară în catalogul « Muzeul Brukenthal » (fig. 111) ca una din picturile valoroase ale pinacotecii sibiene. Asupra datei cînd a fost pictat și asupra provenienței lui nu se știa însă nimic.

Dr. Jaromir Neumann, directorul Institutului de teoria și istoria artei din Praga, luînd cunoștință de el din publicația pomenită, ne-a comunicat de curînd că în urma cercetărilor sale de arhivă reiese că tabloul de la Brukenthal provine, cu foarte mare probabilitate, din colecția din Praga a împăratului Rudolf al II-lea și poate fi considerat ca fiind acela care purta nr. 118 în inventarul colecției imperiale de la 1621, indicat ca « *Un Pluto cu Proserpina* de von Acha (original) ».

Întrucît eram convinși de mult de paternitatea lui von Aachen nu am examinat tabloul spre a găsi, eventual, iscălitura autorului. Prețioasa informație furnizată de dr. Neumann ne-a determinat să cercetăm tabloul cu o atenție mărită. Am avut surpriza să descoperim pe osia roții faetonului cunoscuta monogramă a lui Aachen, iar pe roată în cele patru puncte cardinale, data 1589 (fig. 2). Iată dar că, recuperînd datele muzeografice fundamentale ale tabloului în discuție, s-a coroborat peremptoriu atribuirea sa lui Hans von Aachen.

După cum se știe, curtea lui Rudolf al II-lea a fost unul dintre cele mai importante centre artistice ale timpului. La Praga, metropola Europei Centrale de atunci, au activat, către și după 1600, mai mulți pictori neerlandezi și germani, sub influența venețiană, de o caracteristică suplețe spirituală, în a căror artă cosmopolită și subtil manierată Renașterea avea să-și spună, cu o savoare stilistică particulară, ultimul cuvînt. La evoluția acestei « picturi de cabinet », destinată pentru interioarele patricienilor și animată de un spirit profan, mitologizant și alegorizant și

[1] Theodor von Frimmel: *Kleine Galeriestudien*, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

de un erotism, uneori lasciv, alteori plin de morbidețe, un rol important a revenit chiar împăratului al cărui gust exigent intervenea nu numai la comanda temei, dar și la recomandarea stilului: ritm agreabil, caracter decorativ, sens rafinat al formei și execuției, dar fără un conținut mai adînc.

Hans von Aachen (1552—1615) a fost un reprezentant de marcă al manierismului praghez. După ce-și face ucenicia la Köln, orașul natal, el se perfecționează la Veneția, Roma și Florența. În 1588 se reîntoarce în Germania unde stă pînă în 1596. În 1597 e chemat de Rudolf la Praga unde se stabilește ca pictor al curții pînă la moartea sa. Data 1589 de pe tabloul de la Brukenthal probează că el a fost pictat în Germania, un an după reîntoarcerea sa din Italia, deci în anii maturității — avea 46 de ani —, ceea ce explică și excelența facturii picturale. Probabil că odată cu stabilirea sa la Praga artistul a adus tabloul cu sine. În această operă Aachen ni se arată deja ca un maestru de prim rang al concepției manieriste idealizante, cu o viziune lirică și contemplativă, cu o vie imaginație și iscusită abilitate decorativă, subtilitatea sensibilității sale reieșind atît din cultul rafinat al formelor, de o eleganță puțin afectată, cît și din gama cromatică, luminoasă și plină de efect, valorile tonale, în general reci, amintind de Veronese. Influența acestuia este vizibilă și în adoptarea motului femeii văzută din spate, frecvent în opera lui Veronese și a lui Bassano. Accentul aici cade pe erotismul subiectului contrar, de exemplu, compoziției groteşti și funambulești, cu aceeași temă, de Magnasco, alt manierist, din sălile italiene ale Brukenthalului.

Al doilea tablou de Hans von Aachen din colecția Muzeului Brukenthal este compoziția *Răstignirea* (stejar, 29 × 23 cm), operă de tinerețe, lucrată în maniera mai dramatică a lui Tintoretto, catalogată de Csaki ca o pictură a flamandului Frans Francken I (fig. 3). Am arătat altădată motivele pentru care îl atribuim lui Aachen [2]. Între timp, Thérèse Gerszi [3], necunoscînd tabloul de la Brukenthal, a menționat o *Răstignire* de Aachen din Torino semnalată, fără să fie reprodusă, de *R. A. Peltzer* în *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit* [4]. Iată fotografia tabloului din Torino (fig. 4, Galeria Sabauda) (stejar, 75,5 × 107 cm), replică mărită și fidelă a tabloului sibian, atribuită, după cum ne-a comunicat dr. Noemi Gabrielli, lui Rottenhammer. Pe de altă parte, colecția de grafică din München posedă două desene de Aachen (fig. 5 și 6) care pledează categoric în favoarea paternității pictorului Aachen, în ceea ce privește tablourile din Sibiu și Torino. La Galeria națională din Praga există o variantă considerată pe drept o copie.

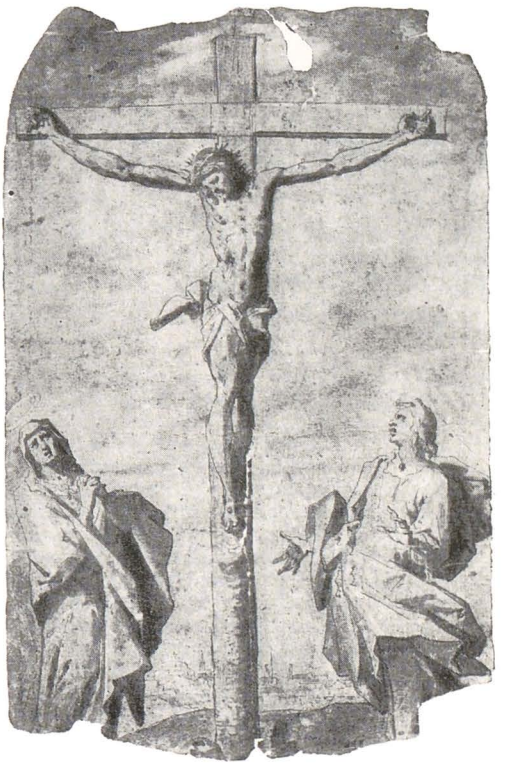


Fig. 6. Hans von Aachen, **Studiu pentru Răstignire**, Staatliche Graphische Sammlung, München

Peltzer menționează printre operele pierdute și două *Răstigniri* de Aachen — cunoscute numai din izvoare — una de dimensiuni mici, pe cupru, care la 1611 era în posesia prințului de Pomerania, și alta care la 1629 făcea parte din colecția prințului de Saxa. O *Răstignire* de Aachen pe cupru nu s-a semnalat pînă acum. E probabil însă ca unul din tablourile din Sibiu și Torino să provină din colecția prințului de Saxa, ceea ce cercetările viitoare ar putea stabili.

[2] T. Ionescu: *Problema identificării tablourilor din Galeria Brukenthal*, 1956, p. 16.
[3] Thérèse Gerszi: *Bulletin du Musée National Hongroise de Beaux-Arts*, nr. 13, pp. 21—26.
[4] *Jahrbuch der Kunst historischen Sammlungen . . .* XXX, 1912, p. 165.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME JURIDICE PRIVIND INTRAREA OPERELOR DE ARTĂ ÎN MUZEELE DE ARTĂ

Mihai Oroveanu

Patrimoniul muzeelor crescînd necontenit datorită intrării în administrarea lor a unor noi piese de artă, prin achiziții, transmiteri şi donații, s-a ivit nevoia ca o serie de acte normative să reglementeze aspectele de drept în legătură cu sporirea bunurilor acestor focare de educație estetică şi patriotică a maselor largi de vizitatori. Cunoaşterea regimului juridic care urmăreşte protejarea acestui nepreţuit tezaur național este de o utilitate netăgăduită, cu atît mai folositoare şi oportună cu cît materia tratată este mai puțin cunoscută de personalul muzeelor. Noțiunile de drept se împletesc mai strîns cu activitatea muzeelor decît s-ar crede la prima vedere şi expunerea lor ajută la buna desfăşurare a muncii în aceste instituții de cultură.

1. ACHIZIȚIA OBIECTELOR DE MUZEU

În temeiul articolului 8 al decretului nr. 591/1955, **«pentru reglementarea contractelor privitoare la executarea lucrărilor de artă plastică, precum și a achizițiilor de lucrări de artă plastică și de obiecte de muzeu »**[1], muzeele au dreptul să cumpere de la particulari piesele necesare expunerii sau documentării, plătind în numerar prețul.

Evaluarea lucrărilor se face de comisiile muzeelor numite de instituția tutelară a muzeului, cu avizul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă. Pentru garantarea muzeului în privința provenienței nelitigioase a bunurilor, ofertantul completează un formular tip de ofertă care cuprinde date în legătură cu obiectele depuse, cu persoana sa, conform buletinului de identitate, şi cu asigurarea că obiectele oferite sînt proprietatea sa personală. În caz că nu este el proprietarul obiectelor, va prezenta o procură autentică în vederea încheierii actului de transmisiune. Prin acelaşi formular, ofertantul va consimți ca obiectele să fie supuse oricăror verificări în scopul studierii lor de către muzeu, care răspunde de buna conservare şi de restituirea acestora în aceeaşi stare în care au fost depuse.

Gestionarul sau conservatorul muzeului va răspunde de obiectele primite, deşi ele aparțin unor particulari, în temeiul articolului 1 din « Regulamentul privind angajarea, drepturile, obligațiile şi răspunderea gestionarilor de bunuri materiale din organizațiile socialiste »[2], care, prin definiția dată funcției de gestionar extinde responsabilitatea şi la **« orice alte bunuri materiale, oricare ar fi titlul sub care le deține organizația socialistă respectivă ».**

[1] *Buletinul Oficial*, nr. 34, din 24 decembrie 1955.
[2] Aprobat prin *H.C.M. nr.* 463/1960 şi publicat în *C.H.D.* nr. 14 din 26 aprilie 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

Din acest punct de vedere, definiția gestionarului de muzeu dată de « Instrucțiunile Ministerului Învățămîntului și Culturii nr. 3402/1960 »[3] prin articolul 1 este necompletă, deoarece nu cuprinde în sine și această situație de fapt arătată mai sus și care este des întîlnită în viața muzeelor. O altă clauză care trebuie înserată în ofertă, este aceea prin care muzeul își angajează răspunderea numai în limita prețurilor stabilite de comisia de evaluare și achiziții. În fapt s-a constatat că ofertanții, fie din necunoașterea valorii artistice a obiectelor, fie dintr-o tendință subiectivă firească de a exagera prețul bunurilor proprii, sînt tentați să treacă în oferte sume cu mult superioare celor reale. Dacă dispariția unor obiecte s-ar produce în perioada dintre momentul depunerii ofertei și semnarea contractului de vînzare-cumpărare, valoarea obiectelor va fi stabilită de comisie, în compunerea căreia intră muzeografi și alți specialiști. Acest principiu se aplică prin analogie cu prevederile art. 9, litera e din « Instrucțiunile Ministerului Învățămîntului și Culturii nr. 3402/1960 », care se referă la procedura de urmat în caz de pierdere sau degradare a obiectelor de muzeu împrumutate.

Aprobarea sumelor ce urmează a se plăti pentru obiectele achiziționate se va da de către organul tutelar al muzeului respectiv, pe baza evaluărilor făcute de comisii.

Ofertantul are următoarele drepturi :

a. de a-și retrage obiectul în cazul în care nu consimte la prețul stabilit de comisie ;

b. de a introduce o cerere de reexaminare a prețului stabilit, caz în care oferta se reanalizează de comisie ;

c. de a semna contractul de vînzare-cumpărare, fiind de acord cu prețul fixat.

Prin efectul juridic al încheierii actului de vînzare-cumpărare, proprietatea este de drept transferată cumpărătorului, fără ca prețul să fi fost numărat, în temeiul articolului 1295 din Codul civil. Inventarierea obiectelor de muzeu se va face de îndată ce s-a semnat contractul de vînzare-cumpărare și nu trebuie să se aștepte pînă la termenul plății efective și integrale, care uneori poate întîrzia din diverse cauze. Consecința juridică a semnării contractului de vînzare-cumpărare este aceea că obiectele cumpărate, care se aflau depuse la muzeu odată cu oferta, devin proprietatea statului, muzeele avînd numai administrarea lor. Chiar în ipoteza în care prețul nu s-a plătit încă, obiectul devenit proprietatea statului îmbracă toate atributele proprietății de stat în ce privește caracterul său inalienabil, imprescriptibil și insesizabil, astfel că particularul vînzător nu-l mai poate revendica. În eventualitatea unui proces, muzeul va putea fi obligat în justiție numai la plata dobînzilor legale pentru întîrzierea plății față de contract.

Conform articolului 27, litera *d* al « Decretului nr. 153/1954, privitor la impozitul pe veniturile populației »[4], nu se impun sumele realizate din vînzarea bunurilor proprii, astfel că muzeele nu vor reține impozite la sumele prin care au achiziționat obiecte de muzeu de la cetățeni. În cazul în care muzeele vor achiziționa lucrări de artă realizate și oferite de artiști în viață se vor aplica dispozițiile art. 1, 17—20 ale aceluiași decret, reținîndu-se impozitul datorat asupra veniturilor oamenilor de artă.

Din practica muzeelor se constată că se oferă comisiilor de evaluare și achiziții numeroase lucrări false, în special atribuite clasicilor picturii românești. Aceste falsuri sînt respinse de comisiile de achiziții ale muzeelor, dar sînt vîndute fie altor persoane ca lucrări originale, fie depuse întreprinderii « Consignația » spre vînzare. Un mijloc juridic în apărarea oamenilor muncii de a cumpăra asemenea lucrări, plătindu-le ca originale ar fi acela ca muzeele de artă să aibă dreptul de autentificare a lucrărilor de artă proprietate particulară, în schimbul unei mici taxe care să se facă venit muzeului. Prin această măsură pe plan legislativ s-ar contribui la cunoașterea patrimoniului artistic al țării, deoarece lucrările depuse muzeelor în vederea autentificării ar fi înregistrate în evidențele muzeului, fotografiate și studiate. O altă propunere de lege ferenda ar fi instituirea obligativității pentru întreprinderea « Consignația » de a comunica muzeelor, la cererea scrisă a acestora, date privind identificarea depunătorilor de obiecte de artă aflate în unitățile sale.

Tot un mijloc juridic pentru evidența operelor de artă din afara muzeelor ar fi înființarea unui corp de experți ai lucrărilor de artă, numiți din rîndul muzeografilor, a căror consultare să fie obligatorie în fața notariatelor de stat, la deschiderea succesiunilor cu opere de artă, precum și în fața tribunalelor în procesele referitoare la lucrări de artă.

2. TRANSMITEREA OBIECTELOR DE MUZEU

« Decretul nr. 409/1955 privind reglementarea transmiterii bunurilor proprietatea statului »[5] prevede, prin art. 1, că trecerea unor bunuri ale statului în administrarea între instituțiile centrale de stat, sfaturile populare și unitățile tutelate de acestea se face fără plată, precum urmează :

a. Transmiterea bunurilor între instituțiile centrale de stat și unitățile tutelate de ele sau de altă instituție centrală de stat, precum și transmiterea bunurilor între unitățile de stat de orice fel, tutelate de aceleași instituții centrale de stat sau de altele diferite se face prin ordinul conducătorului instituției centrale de stat deținătoare a bunurilor sau care tutelează unitatea deținătoare a bunurilor respective. În temeiul acestui alineat, președintele C.S.C.A. emite dispoziții de transmitere de obiecte de artă achiziționate de C.S.C.A. în administrarea muzeelor ce depind de acesta. Tot prin dispoziția președintelui se face și transmiterea operelor de artă plastică între muzeele de artă și secțiile de artă din muzeele mixte subordonate C.S.C.A., precum și

---

[3] *Pentru aplicarea regulamentului privind angajarea, drepturile, obligațiile și răspunderea gestionarilor de bunuri materiale din organizațiile socialiste, aprobat prin H.C.M. nr. 463/1960.*

[4] *Buletinul Oficial* nr. 22, din 11 mai 1964.

[5] *Buletinul Oficial*, nr. 26 din 23 septembrie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

transmiterea operelor de artă de la aceste muzee şi secţii altor organizaţii socialiste. Emiterea dispoziţiilor de transmitere a bunurilor se face cu avizul prealabil al muzeelor, între care se efectuează transmiterea.

b. Transmiterea bunurilor între instituţiile centrale de stat şi sfaturile populare, între unităţile tutelate de acestea, precum şi între o instituţie centrală de stat şi o unitate tutelată de un sfat popular, sau între un sfat popular şi o unitate tutelată de o instituţie centrală de stat, se face prin decizia comitetului executiv al sfatului popular regional, respectiv al oraşului Bucureşti sau Constanţa, care deţine bunurile sau care tutelează unitatea deţinătoare a acestor bunuri.

c. Transmiterea bunurilor între sfaturile populare regionale sau între acestea şi Sfatul Popular al oraşului Bucureşti, sau Constanţa, precum şi între sfaturile populare subordonate acestora şi între unităţile tutelate de ele se face prin decizia comitetului executiv al sfatului popular regional, respectiv al oraşului Bucureşti sau Constanţa, care deţine bunurile sau care tutelează unitatea deţinătoare a acestor bunuri.

Articolul 2 al decretului nr. 409/1955 prevede că transmiterea bunurilor, potrivit literelor *a*, *b* şi *c*, se va putea face numai cu acceptarea instituţiei tutelare a unităţii la care urmează a se transmite bunurile respective. Cererea de transmitere a bunurilor unui muzeu depinzînd de C.S.C.A. sau a unui muzeu regional sau raional va fi prevăzută în mod obligatoriu cu acordul expres al C.S.C.A. sau al comitetului executiv al sfatului popular regional sau raional, după gradul muzeului şi trimisă unităţii deţinătoare a lucrărilor de artă solicitate. Aceasta din urmă, dacă consimte la transmiterea acelor piese, îşi înaintează avizul forului său tutelar, în vederea emiterii dispoziţiei sau deciziei de transmitere.

« Instrucţiunile C.S.C.A. nr. 643 din 16 iunie 1966, privind reglementarea transmiterii şi împrumutării operelor de artă plastică din inventarul muzeelor şi colecţiilor aparţinînd statului »[6] precizează prin art. 1, litera *b* că transmiterea operelor de artă plastică între muzeele de artă şi secţiile de artă din muzeele mixte subordonate sfaturilor populare, între aceste muzee sau secţii şi alte instituţii se face prin decizia comitetului executiv al sfatului popular regional sau al oraşelor Bucureşti şi Constanţa, după caz, cu avizul conform al C.S.C.A., respectiv al vicepreşedintelui care îndrumează şi coordonează muzeele de artă şi secţiile de artă din muzeele mixte ; iar alineatul ultim al art. 1 prevede că transmiterea operelor de artă cu valoare muzeală poate fi făcută numai muzeelor de artă sau secţiilor de artă din muzeele mixte.

În drept, avizul — act pregătitor care condiţionează elaborarea deciziei — poate fi consultativ, pe care instituţia este obligată să-l ceară, dar nu este datoare să-l urmeze, sau conform, pe care instituţia este obligată să-l ceară şi să-l urmeze în cazul cînd porneşte la luarea măsurii respective. Cu alte cuvinte în ipoteza în care sfatul popular nu a cerut avizul C.S.C.A. sau l-a cerut dar a fost refuzat, nu se va putea emite decizia de transmitere. Avizul conform dat încuviinţează numai îndeplinirea actului, fără să oblige sfatul popular la luarea deciziei, care rămîne la aprecierea sa, putînd să renunţe la ea, dacă consideră că nu mai este cazul. În lipsa avizului cerut de instrucţiuni, a cărui menire este ocrotirea patrimoniului muzeal, decizia de transmitere este lovită de o nulitate absolută.

Potrivit articolului 6 din decretul nr. 409/1955, transmiterea bunurilor proprietate de stat în proprietatea organizaţiilor obşteşti şi cooperatiste se va face cu plată şi în condiţiile stabilite prin hotărîrea Consiliului de Miniştri. Alineatul doi al aceluiaşi articol 6 prevede că se vor putea trece, pe durată determinată, bunuri proprietate de stat, în folosinţa gratuită a organizaţiilor obşteşti, prin hotărîre a Consiliului de Miniştri. În consecinţă, nu se pot transmite obiecte de artă ale muzeelor unor organizaţii obşteşti cum ar fi sindicatele şi uniunile de artişti plastici decît prin hotărîre a Consiliului de Miniştri.

Transportul lucrărilor de artă plastică obţinute prin transmitere se face pe cheltuiala şi riscul primitorului [7].

3. DONAŢIA LUCRĂRILOR DE ARTĂ

Decretul nr. 478/1954 privitor la donaţiile făcute statului[8] prevede în art. 2 că donaţiile oferite unităţilor bugetare se acceptă de conducătorul instituţiei centrale de stat. În practică sînt numeroase cazuri cînd artiştii înşişi, moştenitorii lor, colecţionarii particulari, delegaţii străine etc. fac muzeelor donaţii de obiecte de artă. Pe baza actului de donaţie, a acordului muzeului beneficiar, la propunerea Consiliului artelor plastice, se acceptă donaţia prin dispoziţia preşedintelui C.S.C.A. În ce priveşte donaţiile oferite sfaturilor populare, ele se acceptă, după caz, de comitetul executiv al sfatului popular regional sau de comitetul executiv al sfatului popular al oraşului Bucureşti sau Constanţa, după sediul muzeului şi cu respectarea condiţiilor de mai sus. Articolul 5 al acestui decret prevede că actele prin care se fac donaţii statului sînt scutite de plata oricăror impozite sau taxe.

O propunere de lege ferenda ar fi aceea de a se găsi modalitatea ca muzeele să organizeze recompensarea morală şi materială a donatorilor şi colecţionarilor, care, prin acţiunea lor, slujesc bunurile artistice ale ţării.

Din activitatea muzeelor rezultă că tehnica juridică le pune la îndemînă toate mijloacele pentru dezvoltarea patrimoniului lor.

---

[6] *Buletinul Oficial*, nr. 39 din 25 iunie 1966.

[7] *Instrucţiunile C.S.C.A. nr. 1242 din 15 decembrie 1965, de aplicare a H.C.M. nr. 1003/1963 privind unele măsuri pentru îmbunătăţirea condiţiilor de activitate în domeniul artelor plastice*, art. 43.

[8] *Buletinul Oficial* nr. 46 din 10 decembrie 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN LEGĂTURĂ CU TEHNICA EXPUNERII

Aurel Papadopol

În procesul de dezvoltare şi modernizare a muzeelor noastre apar în permanenţă — şi acest lucru este foarte firesc — numeroase probleme, atît de ordin ştiinţific cît şi tehnico-muzeistic ce revin spre rezolvare în primul rînd lucrătorilor din muzee. Astfel de probleme creează prilej pentru căutări de soluţii cît mai practice şi mai convenabile, care să corespundă locului şi obiectelor de expunere după specificul lor. Avînd în vedere multiplii factori care intervin şi condiţionează buna expunere şi conservare a pieselor de muzeu, trebuie ca muzeologii să aibă la îndemînă un întreg arsenal de mijloace cu care să poată face faţă sarcinilor de ordin ştiinţifico-muzeistic. Iată, în consecinţă, cîteva probleme pe care le considerăm de actualitate şi de mare importanţă pe această linie.

Necesitatea vitrinelor apare destul de acut, mai ales la unele dintre muzeele mai mici, ca şi pentru cele nou înfiinţate sau în curs de înfiinţare. Deoarece mobilierul de muzeu trebuie să îndeplinească o întreagă serie de condiţii de formă, mărime, eleganţă sobră, de etanşeitate, de posibilitatea luminării optime a conţinutului (cu lumină artificială adecvată), la care se adaugă necesitatea dezinfecţiei şi dezinsecţiei etc., el nu poate fi confecţionat oricum. În acest sens considerăm util ca pentru viitor să se creeze posibilitatea proiectării unei întregi game de vitrine metalice, demontabile şi adaptabile diverselor condiţii de spaţiu, cu formate convenabile pentru diferite categorii de exponate. Chiar de la confecţionare ele să fie prevăzute cu posibilităţi de luminare interioară sau exterioară (prin tavan sau lateral), cu filtre translucide pentru difuzarea egală a luminii şi prin lămpi special adaptate, prevăzute cu becuri ale căror radiaţii sînt mai puţin decolorante. Totodată ele să fie prevăzute cu instalaţii interioare de dezinsecţie-dezinfecţie, cu posibilităţi de racordare la sursa centralizată. Această instalaţie trebuie astfel confecţionată şi montată încît să funcţioneze pentru grupul de vitrine dintr-o sală sau dintr-un grup de săli (mai mici). Este vorba în speţă de a avea o sursă unică, fie fixă, fie mobilă de pompare, şi care, printr-un sistem de tuburi, camere de compresiune şi de filtrare, acţionate de un compresor electric (cu racord lung pentru asigurarea securităţii), plasat într-o încăpere alăturată, să asigure operaţiile simultan, fără a mai fi deschise vitrinele şi periclitată sănătatea operatorilor. Pentru realizarea unor astfel de lucrări, este cu siguranţă necesară profilarea — cel puţin pentru o perioadă de timp, dacă nu în permanenţă — a unei întreprinderi sau secţii de mobilier metalic. Totodată trebuie desigur centralizat necesarul de vitrine (pe baza proiectelor întocmite), din toate muzeele, pe modele şi dimensiuni, ca şi fondurile afectate acestui scop, putîndu-se asigura în această formă minimal sau integral aceste nevoi, cu prevederi şi de perspectivă. Nu se poate concepe trecerea de la faza de acumulare de materiale la cea de expunere, fără vitrine. În special materialul biologic, textil, obiectele de artă fine etc. au nevoie absolută de protecţie şi conservare corespunzătoare; iar vitrinele — ţinînd seama de nivelul general al tehnicii actuale — trebuie să fie şi ele impecabile, mai ales la muzeele noi sau renovate şi reprofilate.

O altă problemă de studiu o constituie îndrumarea practică a cadrelor de muzeografi şi tehnicieni de muzeu, pe baza unor materiale concrete, organizate şi expuse la un înalt nivel tehnico-ştiinţific. În acest sens considerăm deosebit de utilă organizarea unei unităţi muzeistice sau mai bine înfiinţarea unui muzeu nou, « *model* », în care să existe o expoziţie permanentă compusă dintr-un ansamblu, cu o mare diversitate de « *moduri* » şi « *tipuri* » concrete de expunere modernă, un gen de « *muzeu conducător* ». În acesta s-ar putea organiza şi concursuri de teme de expunere realizate de diverşi specialişti. În această instituţie, pe lîngă resursa de modele de expunere, ar putea funcţiona o şcoală de muzeologie — cu rol de perfecţionare. Şi, tot în cadrul acestei instituţii, şi-ar găsi locul cel mai potrivit un centru de confecţionare

https://biblioteca-digitala.ro

şi restaurare a preparatelor de tot felul, devenind şi loc de practică stagiară a tuturor cadrelor noi de muzeografi şi tehnicieni, care să fie apoi definitivaţi în posturi, în urma unui concurs sau examen obligatoriu. În sfîrşit, tot aici ar fi şi locul pentru cursuri şi lucrări practice sezoniere, pentru toate cadrele din muzee care ar mai avea nevoie de asemenea iniţieri.

Pentru a sprijini muzeele şi pe linia expunerii unor materiale complimentare corespunzătoare (hărţi, grafică, texte explicative, picturi şi ilustraţii ajutătoare înţelegerii obiectelor), şi chiar pentru asigurarea picturilor (fundale la diorame sau retuşarea unora etc.) ar putea fi creat un colectiv de pictori şi graficieni specializaţi în lucrări de muzeu. Acest colectiv, pe loc sau prin detaşare temporară la diferite unităţi muzeistice, ar putea asigura principalele lucrări la toate muzeele din ţară, mai ales la cele mici care nu au în scheme astfel de personal şi apelează adesea la surse mai puţin calificate acestui scop.

Tematicile noi, atît în cursul elaborării, cît şi la definitivare, apoi restructurările în tematicile existente impun o grijă şi o preocupare deosebită. Pentru a se putea îndruma concret întocmirea acestora, la muzeele tinere sau la secţii noi, ca şi la unităţile care nu şi-au organizat încă expunerea de bază, dar care au material acumulat, sînt necesare, considerăm, cîteva condiţii: a) să se afle la Consiliul muzeelor din C.S.C.A. liste simple (fără dată, localitate) ale pieselor naturalizate şi preparate, pentru a avea, colectivul de specialişti care acordă asistenţă la întocmirea tematicii, o bază concretă de discuţie şi propuneri; b) să se solicite ca referenţi un număr mai mare de specialişti cu experienţă, pentru a se cunoaşte mai multe puncte de vedere, selecţionîndu-se apoi ideile cele mai valoroase şi potrivite cu raionul sau regiunea, cu posibilităţile spaţiale etc.

În încheiere considerăm de asemenea util de sugerat că, în afară de criteriile sistematice, ecologice, de biologie generală, de protecţia naturii etc., trebuie să se ţină seama în cît mai mare măsură şi de preocupările de bază ale oamenilor din regiune, pentru organizarea expunerii muzeului, spre a-i imprima şi în acest fel o notă locală originală. În acest sens, pe lîngă componenţa geologică-mineralogică a regiunii, floristică şi faunistică, pot fi tratate modurile în care se utilizează, se prelucrează şi se valorifică unele resurse naturale — legate şi de unele tradiţii şi obiceiuri locale de industrie, folclor etc. Se vor oferi astfel mai multe şi mai interesante date complexe vizitatorilor, şi în special celor străini de raionul sau de regiunea respectivă.

FOLOSIREA FORAJELOR GEOLOGICE DE CĂTRE MUZEE

I. Banyai

Pentru depistarea bogăţiilor subterane ale patriei noastre institutele de specialitate efectuează cu multe sacrificii băneşti şi muncă sondaje geologice. Materialul adus la suprafaţă este cercetat, evaluat, reţinîndu-se din el mostre şi se întocmeşte profilul. Ne putem închipui că miile de foraje executate pe miile de metri de pe tot teritoriul ţării dau un imens volum de mostre şi desene, a căror păstrare este o problemă dificilă. Cred că locul cel mai potrivit de păstrare al acestui material ar fi muzeul regional sau raional cel mai apropiat de solul cercetat. Bineînţeles institutele îşi vor reţine tot ce cred de cuviinţă. Avantajele sistemului propus ar fi multiplu. Dacă într-o regiune se execută în mai multe rînduri foraje, rezultatul celor precedente poate fi revăzut mai uşor în muzeul din apropiere, decît în arhiva institutului. Muzeele ar putea să şi expună această documentaţie, ca fiind caracteristică regiunii lor, îmbogăţind astfel materialul muzeistic, lucru educativ şi interesant pentru vizitatori, mai cu seamă dacă expunerea este însoţită şi de explicaţii adecvate. Organizarea acestei acţiuni ar putea fi făcută pe plan central.

https://biblioteca-digitala.ro

CU PRIVIRE LA FILMUL ETNOGRAFIC

Tancred Bănățeanu

Problematica vie, largă, variată a etnografiei, care cuprinde atît analiza morfologică a obiectelor, uneltelor, creațiilor artistice, cît și pe cea funcțională, dinamică, dialectică a fenomenelor și proceselor din cultura populară, în toată complexitatea și interdependența lor, necesită o largă gamă de mijloace tehnice moderne de investigație, notare și consemnare. Pe lîngă note, schițe, fișe, fotografii, înregistrări, unul dintre cele mai eficiente mijloace este, desigur, filmul.

Filmul documentar, ca mijloc de înregistrare a realității, a apărut încă cu mult înainte de momentul în care s-a făcut simțită necesitatea utilizării sale în cercetările etnografice. Pornind de la naivele « actualități reconstituite » ale lui Pathé și Méliés, filmul documentar cunoaște o evoluție de concepție care îl apropie tot mai mult de unele din funcțiile pe care le are filmul etnografic. Jalonînd etapele mai importante ale istoriei filmului documentar subliniem momentul în care Dziga Vertov, — atît ca o consecință a evoluției concepției cinematografice mondiale, cît și ca un rezultat al concepțiilor social-politice marxiste — postula necesitatea de-a surprinde viața « pe viu », spre a reproduce viața adevărată, în toată goliciunea și adevărul ei și spre a-i degaja valoarea socială, sensul filozofic: **« Filmăm fapte, le organizăm și le introducem prin intermediul ecranului în conștiința oamenilor. Socotim că a explica lumea, așa cum este, reprezintă principala noastră sarcină »**, spunea el în 1924, conducîndu-se după directivele Congresului VIII al Partidului Comunist (b) al Uniunii Sovietice (1919), la care Lenin cita cinematograful printre principalele mijloace de educație. Într-un articol-manifest (**Kinoki. Perevorot,** în « Lef », nr. 3, 1923), Dziga Vertov teoretizează ideia « ciné-oeil »-ului, a « ciné-vérité »-ului, a filmului « microscop și telescop al timpului ».

Dar, cu timpul, printr-un montaj, voit arbitrar, Vertov exagerează și transformă « ciné-oeil »-ul într-un film simbolico-abstract. Prin aceasta face să se piardă principalele calități ale documentarului: claritatea și veridicitatea. Documentarul devine, astfel, în noua concepție a lui Vertov, mai mult naturalist-simbolic. decît realist.

Dezvoltînd filmul documentar, Robert J. Flaherty orientează documentarele seci, ca acelea sub forma unor note de drum ale lui Léon Poivier, spre un sens mai uman. Dar, chiar la Flaherty (« Moana »), și în special la continuatorii săi, acesta capătă un caracter liric și simfonic, romantic și individualist, ducînd la exagerarea aspectelor estetice (vezi G. Sadoul, **Histoire du cinéma mondial**, Paris, 1959). Restabilind într-o oarecare măsură echilibrul, John Grierson inaugurează, după 1930, în cadrul școlii engleze a « documentarului », filmul documentar realist, pe care-l scoate de sub dominația impresionismului. El introduce metoda observării directe și conștiincioase. Dar Grierson mai dă și un alt sens filmului documentar, atribuindu-i rolul de instrument ideologic, educativ și de propagandă democratică.

O interesantă concepție, care-l completează pe Grierson, este aceea a lui P. Rotha, care afirma importanța genului filmului documentar susținînd necesitatea funcției sociale a cinematografului (vezi Guido Aristarco, « Cinematografia ca artă », București 1965). Rotha afirma, în lucrarea sa, « Documentary Film» (Londra 1939), că, prin filmul documentar, cinematografia și-a găsit salvarea, punîndu-se în slujba educației și a convingerii.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea sînt momentele mai importante din evoluția filmului documentar, care cunoaște astăzi o mare dezvoltare și care a generat ulterior, din necesități științifice, și filmul etnografic.

★

Încadrat genului mai larg al filmului științific-documentar, *filmul etnografic* — apărut ca o necesitate metodologică, a etnografiei, înainte de-al doilea război mondial — își are fundamentarea în evoluția concepției privitoare la filmul documentar, ale cărui jaloane le-am precizat mai sus. La noi, filmul etnografic este slab dezvoltat. În afară de cîteva filme lucrate de către Studioul « Al. Sahia », există foarte puține filme documentare etnografice. O serie au fost executate de către Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, Muzeul satului și de către diverși etnografi din țară. Vizionarea lor, în două ședințe, la Muzeul de artă populară a demonstrat necesitatea folosirii filmului în complexul metodelor și tehnicilor de investigație etnografică și a relevat calitatea unora dintre cele prezentate. Dar, pe de altă parte, a prilejuit dezvăluirea unei lipse de unitate în ceea ce privește concepția, tehnica, rolul, funcția filmului etnografic.

Vom încerca, în consecință, să punem, foarte pe scurt, cîteva din problemele privind filmul etnografic, probleme pe care le considerăm esențiale.

Considerăm că filmul etnografic trebuie să abordeze și să consemneze pe viu, prin reconstituiri, sau prin îmbinarea celor două metode chiar și cu materiale documentare, toate aspectele culturii materiale și spirituale a poporului, de la elementele culturale străvechi și pînă în actualitate, cu implicarea documentării și din domeniul altor discipline ca: antropologia, geografia, sociologia etc.

După funcțiile sale, după rolul pe care urmează să-l aibă, filmul etnografic se poate grupa în mai multe categorii:

a. **Film-document,** luat pe viu, pentru forme de cultură care dispar, care sînt în permanentă schimbare.

b. **Film-documentar,** reconstituire științifică. (Aceste două categorii au rol de document și de material de studiu, cu valoare de fișă, înregistrare, fotogramă, obiect).

c. **Film-didactic.**

d. **Film cultural-educativ.**

Raportate la funcțiile filmului, mai sus enunțate, și direct dependente de acestea, sînt și sistemele diferite de realizare a filmului.

Filmul-document, luat pe viu, trebuie să se încadreze « ciné-oeil »-ului, « ciné-vérité »-ului, dar fără nici un fel de montaj. El nu are nevoie de nici un fel de scenariu, ci trebuie doar să înregistreze fidel fenomenul etnografic pe viu, în succesiunea desfășurării sale.

Filmul documentar, reconstituire științifică, după fenomene, procese încă vii sau dispărute, trebuie să se bazeze pe absoluta fidelitate a înregistrării și pe rezultatele unei aprofundate cercetări științifice prealabile. Scenariul trebuie să cuprindă doar punctajul pentru reconstituirea fenomenului sau procesului, în succesiunea logică și cronologică a desfășurării sale, încadrat în contextul său firesc de manifestare. Montajul trebuie să urmărească numai acest scop, filmarea alternînd între mișcare și obiect cu insistențe de prim plan, de detalii, atunci cînd sînt semnificative și necesare înțelegerii sau analizării temei etnografice respective.

Filmul didactic îmbină elemente din primele două categorii, cu material documentar auxiliar (fotograme, desene, hărți etc.). Scenariul și montajul urmăresc doar realizarea suitei logice a temei respective subordonîndu-le unor scopuri didactice.

Pornind de la materialul documentar al primelor două categorii, **filmul cultural-educativ** trebuie să reprezinte o regizare artistică a unui fenomen sau proces etnografic, pe baza unei stricte fundamentări științifice, fără nici un fel de denaturare. Dar, filmul cultural-educativ are și o puternică funcție militantă și propagandistică, politică și patriotică, socială și umanitaristă, pe plan național și internațional.

★

Prin însăși concepțiile care i-au stat la bază, iar adesea și prin materialul care-i servea de subiect, filmul documentar a avut, în decursul timpului, nenumărate contingențe cu filmul etnografic — care organic i se încadrează. Atît formula lui Dziga Vertov, care urmărea degajarea sensului social prin surprinderea vieții « pe viu », cît și evoluția filmului documentar, în concepția marxistă, duceau, în mod inevitabil, la orientarea spre fenomenul și tematica etnografică și sociologică.

« Ciné-oeil »-ul lui Vertov poate fi considerat ca primul mijloc de consemnare filmată a realităților etnografice. De asemenea, nenumăratele note de drum, în special ale lui Léon Poirier, se convertesc în documentare etnografice, fără a mai vorbi de **Que viva Mexico** al lui Eisenstein, sau **Moana** și **Nanuk** ale lui Flaherty.

Ținînd cont de specificul și funcțiile sale caracteristice, credem că filmul etnografic, în ansamblul său, se poate integra formulei de « elaborare creatoare a realității », aplicată de Grierson filmului documentar, care depășește simplul stil descriptiv al filmului didactic, are mai multă fantezie și e mai expresiv decît simplul film de reportaj, mai profund din punct de vedere al concepției și mai perfect din punct de vedere al stilului decît jurnalul de actualități, mai ascuțit ca observație decît filmele de călătorie, decît cele destinate sălilor de conferințe, are deducții de interes mai vital decît filmele al căror scop principal e să trezească interesul publicului (vezi Guido Aristarco, **op. cit.**, p. 267).

De altfel, toți marii inițiatori în filmul documentar au adus cîte o contribuție în ceea ce privește filmul etnografic. Astfel, concepția lui Eisenstein — fără intenție de documentar, ci de convingător — care continuă

https://biblioteca-digitala.ro

şi o dezvoltă pe cea a lui Vertov, îmbinînd subiecte în mişcare cu subiecte statice, obiecte (filmul Potiomkin), vine şi mai mult întru precizarea funcţiei filmului etnografic.

« Ciné-vérité »-ul, bine aplicat, acceptînd o oarecare intervenţie regizorală, se identifică cu filmul etnografic şi sociologic.

Pentru reconstituirea ştiinţifică regizată, credem că trebuie păstrată media dintre « ciné-oeil » şi noua metodă documentară a lui Robert J. Flaherty care, în **Nanuk** — prin reconstituire pe viu, cu oameni în contextul vieţii lor reale — dezvăluie contingenţele dintre filmul său documentar şi filmul etnografic.

Iar concepţia leninistă privind valoarea mobilizatoare a filmului cultural-educativ cu conţinut etnografic îşi găseşte corespondent şi în poziţia lui Grierson privind filmul documentar, pe care consideră că trebuie să-l transforme într-un factor pus în serviciul internaţionalismului pentru **« a deschide o fereastră spre o lume mai vastă şi pentru a lărgi astfel unghiul vizual al omului »**, după cum declara el, în preajma celui de-al doilea război mondial.

Aceste jaloane din evoluţia concepţiei şi tehnicii filmului documentar sînt de luat în considerare, orientativ, în vederea realizării diferitelor sisteme de filmare etnografică.

★

Filmul etnografic — net superior faţă de orice fotogramă, fişă descriptivă, obiect etc. — surprinde, cu o deosebită veridicitate, procese, fenomene, procedee tehnice, fiind şi un deosebit de valoros document. Căci, cinematograful, după cum afirma Grierson, în principiile sale fundamentale, **« posedă extraordinara capacitate de-a reduce la viaţă mişcările create de tradiţie sau consumate de timp. Dreptunghiul arbitrar al ecranului în care sînt închise revelează şi potenţează mişcările, dîndu-le maximă eficacitate în spaţiu şi în timp »** (vezi Guido Aristarco, **op. cit.**, p. 287).

Dar filmul etnografic mai trebuie să surprindă — atunci cînd e cazul şi cînd tema o cere — şi raportarea fenomenului respectiv la complexitatea celorlalte procese interdependente, de viaţă şi forme culturale, integrarea fenomenului în colectivitatea socială respectivă — pe coordonatele timp şi spaţiu — cît şi reacţia şi participarea acesteia.

Filmul etnografic, fiind în primul rînd documentar, trebuie să depăşească stadiul de « film turistic », « de propagandă », « comercial ». Subliniem, de asemenea, inoportunitatea filmării statice a unor obiecte de muzeu care duce la o simplă succesiune de fotograme. Considerăm necesară eliminarea acelor « regizări » care denaturează valoarea autenticităţii documentului. Susţinem necesitatea adîncirii analizei ştiinţifice.

Filmul etnografic trebuie să fie în culori şi sonorizat. Nu este vorba doar de comentariul care se cere să fie al subiectului, ci — de la caz la caz — de interpretările, explicaţiile subiectului, sau de documentele sonore care completează organic fenomenul filmat.

Filmul etnografic poate şi uneori trebuie să folosească — îndeosebi cînd are funcţia de material didactic — fotograme cu hărţi, documente, obiecte etc., în vederea elaborării temei didactice.

Subliniem că toate aceste cerinţe şi sisteme sînt dependente şi dictate de funcţia pe care urmează să o aibă filmul respectiv, ca să răspundă cît mai eficient necesităţilor cerute.

★

Sîntem una din puţinele ţări din sud-estul european care încă nu are o mişcare organizată a filmului etnografic, deşi participăm la congrese şi festivaluri internaţionale.

Avem muzee, cu deosebit de valoroase documente-obiect ; avem Institutul de etnografie şi folclor, cu una din cele mai importante colecţii de documente-înregistrări ; avem la toate instituţiile noastre de specialitate nenumărate şi preţioase documente-fişe, documente-fotograme etc. Nu avem însă documente-film, ceea ce înseamnă că fenomene, procese, procedee, tehnici ne scapă, şi pe unele le pierdem pentru totdeauna. Sîntem în faza în care, fără teamă de a exagera, putem spune că trebuie să pornim organizat, sistematic şi intensiv, la salvarea acestui material de neînlocuit, care să consemneze, documentar, forme de cultură tradiţională ce dispar sau se transformă. Nu avem dreptul să facem pierdut — numai din vina noastră — acest document. Înainte de orice, fiecare instituţie de specialitate, fiecare cercetător trebuie să consemneze, să înregistreze pe peliculă, fără pretenţii, tot ceea ce — în mişcare — se încadrează formelor specifice ale culturii noastre populare, la fel cum, în mod firesc şi necesar, notează, înregistrează, fotografiază şi — cînd este cazul — achiziţionează. Dar aceasta nu este suficient. Avem nevoie de o arhivă centrală de filme etnografice, atît pentru cele executate pînă în prezent, care trebuie găsite şi păstrate, cît şi pentru toate filmele care se vor realiza de acum înainte. Dar, rolul cel mai important al acestei arhive este ca — în funcţie de realităţile noastre etnografice şi de necesităţile de cercetare şi didactice — să elaboreze un plan sistematic, după care să se efectueze filme etnografice pe baza unei tematici.

Această arhivă ar urma să asigure munca de realizare a filmelor-document, a filmelor documentare şi a filmelor didactice. Realizarea acestei arhive poate depinde de Consiliul naţional al cercetării ştiinţifice, care, prin Academia Republicii Socialiste România, Consiliul muzeelor şi Consiliul cinematografiei din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă ar putea să-i asigure existenţa.

Pentru ultima categorie de filme — cu funcţie cultural-educativă — este necesar ca, prin Consiliul cinematografiei, să se stabilească o colaborare cu studiourile de filme, cu o altă planificare tematică şi cu o coordonare şi unificare a bazei teoretice, artistice şi tehnice a muncii etnografilor şi cineaştilor.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ALE CARSTULUI ÎN EXPOZIȚIA MUZEALĂ

Teodor Paveloiu

În prezentarea naturii în muzeele noastre, carstul, cu întreaga lui diversitate de aspecte, a fost neglijat, în ciuda faptului că este destul de răspîndit la noi şi se pretează la o expunere muzeală.

Prezentarea carstului, pe lîngă contribuția la ideea evoluționismului — în sprijinul căruia aduce şi altfel de dovezi decît obişnuitele probe cosmogonice şi paleontologice din muzeele noastre — pune probleme ale geologiei şi geografiei locale, răspunzînd astfel sarcinilor muzeelor de tip regional. El poate fi prezentat ca temă separată în sectorul care tratează despre geologia şi geografia locală, dar pot lua fiinţă şi muzee cu profil exclusiv speologic [1]. Ponderea temei în cadrul tematicii generale rămîne de stabilit în raport cu specificul fiecărui muzeu; se înțelege că muzeele din vecinătatea unor zone carstice impunătoare prin dimensiuni, multitudinea şi varietatea fenomenelor, pot da o amploare mai mare problemei.

Din problematica generală a carstului şi evoluției sale, am ales pentru tratare doar cîteva aspecte care se pretează la o prezentare expozițională.

[1] În alte țări există muzee speologice cu o veche tradiție. De pildă în R. S. Cehoslovacă institutorul Jan Kneiss a pus bazele unui astfel de muzeu încă din anul 1906. Astăzi există în R. S. Cehoslovacă mai multe muzee speologice, unele amplasate chiar la intrarea unor peşteri (Prof. Val. Puşcariu).

ROCA ŞI APA — FACTORI MORFOGENETICI PRIMORDIALI

Fenomenele geomorfologiei carstice studiate cauzal se leagă de circulația generală a apei în natură şi anume de unul din traseele sale mai puțin cunoscute de nespecialişti, datorită posibilităților relativ reduse de observare spontană. Carstul este sediul unor fenomene specifice datorate interacțiunii dintre ape şi rocile solubile; apa, factor activ care acționează în sens destructiv (disoluție, eroziune, coroziune) sau constructiv (depuneri), iar roca, factor morfogenetic pasiv, dar ale cărei particularități structurale (fisuri sau sisteme de fisuri, stratificație, condiții de zăcămînt), precum şi solubilitatea ei au un rol hotărîtor în deplasarea apelor infiltrate. În procesele carstice mai iau parte ca factori morfogenetici clima şi factorul timp, dar îşi pot aduce contribuția şi alți factori, ca mişcările orogenice şi neotectonice.

Caracterul acțiunii morfosculpturale a apelor meteorice supuse forțelor gravitaționale normale diferă în funcție de caracteristicile substratului, în speță de caracterele fizico-chimice, stratigrafice, structurale şi poziționale ale rocilor asupra cărora acționează. Din acest punct de vedere calcarele posedă o serie de caractere specifice, dintre care gradul accentuat şi permanent de fisurare şi proprietatea de a se transforma în calcit sub acțiunea apei, conținînd CO_2

https://biblioteca-digitala.ro

dizolvat, sînt cele mai importante. Diversitatea varietăților de calcare, proprietățile lor fizico-chimice, pot fi prezentate în expoziția muzeală prin eşantioane de calcare pure, dolomit, calcare cu alternări de amfibolit sau cu infiltrații de cuarț, calcare marnoase etc. Unele mostre de sol roşu [2] şi de calcare purtînd urmele proceselor de disoluție chimică demonstrează proprietatea apelor meteorice de a dizolva calcarele. Înțelegerea de către vizitatori a reacției de dizolvare a $CaCO_3$ cu ajutorul CO_2 — liber din apă — poate fi înlesnită dacă repezentăm reacția reversibilă : $CaCO_3 + CO_2 + H_2O \rightleftarrows Ca^{++} + 2\ HCO_3$, fie printr-o schemă simplă, fie prin machete ale moleculelor executate din sîrmă şi bile colorate.

EVOLUȚIA CARSTULUI

Evoluția carstului se desfăşoară paralel şi în concordanță cu evoluția reliefului înconjurător, dar cu efecte relativ diferite dictate de posibilitatea apelor de a-şi continua scurgerile în masa calcarelor, folosindu-se de diaclazele acestora. Efectele de suprafață, fenomenele de exocarst (aspectul general de poduri perforate de doline şi ponoare şi brăzdate de văi seci, chei etc.) pot fi prezentate prin fotografii şi hărți în relief. Important este ca ele să fie interpretate nu numai ca simple rezultate ale apelor curgătoare, ci şi ca manifestări la suprafață ale unor fenomene interioare.

O problemă căreia trebuie să-i acordăm toată atenția în expoziția muzeală este evoluția golurilor carstice, legile generale după care se desfăşoară. Problema impune cunoaşterea în prealabil a particularităților scurgerii apelor în diaclazele calcarelor, particularități pe care le putem prezenta legîndu-le de efecte. Astfel putem expune eşantioane de calcare care poartă unele eroziuni endocarstice cu sau fără antrenare de aluviuni, urme ale scurgerii sub presiune în diaclazele înguste, sifoane etc. Fotografiile pot ilustra cursuri active de apă, forme hidrodinamice, de modelare prin eroziune gravitațională (curgere cu nivel liber) sau sub presiune, prăbuşiri, desprinderi parietale de blocuri şi depuneri locale de aluviuni. Adîncirea « văilor » endocarstice este limitată oarecum de configurația diaclazelor, dar în general evoluează paralel cu văile epigee în care se varsă. La o adîncime a acestora din urmă, scurgerile endocarstice îşi caută alte căi, părăsind vechile galerii şi folosind diaclazele unui nivel inferior. În acelaşi timp punctul de captare al apelor de suprafață se deplasează spre amonte.

În muzeu, pentru a înlesni înțelegerea fazelor de evoluție a golurilor carstice (faza cursului activ de apă, faza galeriilor fosile şi semifosile, faza galeriilor prăbuşite), ne putem folosi de blocdiagrame, planuri în culori însoțite de profile şi fotografii. Ele conduc la înțelegerea a trei dintre cele mai importante legi ale evoluției morfologice a carstului: legea concordanței cu evoluția văilor epigee, legea adîncirii treptate a căilor de scurgere subterană şi legea captării regresive a apelor de suprafață în favoarea cursurilor subterane.

FORMAȚIUNI CONCREȚIONARE ŞI DE CRISTALIZARE

Farmecul deosebit al galeriilor fosile şi semifosile îl constituie prezența formațiunilor concreționare şi de cristalizare. Ele se datoresc proceselor de evaporare a apei de alimentare, cu pierderea CO_2 în condițiile aerate ale golurilor carstice care favorizează depunerile de calcit.

Condițiile în care au loc depunerile de calcit sînt diverse, ca şi formele rezultate. Astfel o mărire a suprafeței de contact cu aerul, prin depuneri succesive, intensifică evaporarea şi măreşte forța capilarității, favorizînd depunerile locale, aşa cum se întîmplă în cazul formațiunilor perlate de tip clusterit, asemănătoare ciorchinilor de struguri. O intensificare a evaporării poate fi favorizată şi de curenții de aer care, în cazul formațiunilor excentrice (anemolite, helictite), determină o evaporare unilaterală pe corpul altor formațiuni.

Antagonismul dintre forțele gravitaționale — pe de o parte — şi adeziunea şi capilaritatea pe de altă parte, este evidențiat în cazul genezei formațiunilor de prelingere parietală (draperii, franjuri) şi de picurare. În acest din urmă caz înălțimea şi frecvența picurării determină forma stalagmitelor (lumînări, sfeşnice, coloane). Marea diversitate a formațiunilor concreționare şi de cristalizare poate fi prezentată dioramatic sau ca mostre [3] cu explicații privind geneza lor. Pentru prezentarea dioramatică se aleg porțiuni de galerii mai semnificative, mai bogate în concrețiuni diverse şi mai cunoscute. Mecanismul formării concrețiunilor de calcit poate fi prezentat expunînd diverse formațiuni (stalactite, formațiuni perlate) în acțiune spre a se observa stratele depuse succesiv şi concentric. Culoarea este în funcțiune de conținutul de argilă şi oxizi ai apei de alimentare.

Pot fi expuse de asemenea formațiuni de cristalizare: monocristale şi agregatele de cristale — crista-

[2] Poate fi scos în evidență caracterul neconvenabil pentru economie al solurilor roşii, decalcifiate, formate din reziduuri silico-argiloase.

[3] Recoltarea de material natural privind formațiunile concreționare din peşteri vine în contradicție cu legile şi etica ocrotirii naturii. Totuşi în peşteri se găsesc formațiuni detaşate de substrat care pot fi colectate.

https://biblioteca-digitala.ro

lictitele precum şi perlele de cavernă — depuneri concentrice în jurul unui fir de nisip.

Trebuie scos în evidenţă factorul timp în procesul formării concreţiunilor de calcit. Pentru aceasta putem expune o stalagmită de dimensiuni modeste, căreia i s-au calculat volumul şi masa şi s-au raportat la cantitatea infimă de calcit depusă într-o lună, un an, 100 de ani, presupunînd o anumită cantitate şi frecvenţă a picurării. Rezultatele calculelor pot face subiectul unui tablou sau unei diagrame, folosită în expoziţie ca material auxiliar. Concluzia propagă ideea protejării formaţiunilor concreţionare pentru formarea cărora sînt necesari mii de ani.

DOVEZI BIOSPEOLOGICE ALE EVOLUŢIEI LUMII ORGANICE

Golurile carstice adăpostesc o viaţă animală mai puţin intensă decît cea epigee, dar interesantă, al cărui studiu a fost început de Emil Racoviţă, creatorul biospeologiei. Biocenozele ce se dezvoltă în peşteri pe diferite biotopuri (porţiuni uscate, detritus vegetal, guano, guriri cu apă permantă, aluviuni etc.) sînt rezultatul unor factori de mediu, dintre care lipsa luminii şi relativa constanţă a microclimatului le imprimă un caracter specific.

Peşterile servesc ca loc de refugiu pentru multe animale, în special nevertebrate.

Originea animalelor cu adevărat cavernicole (troglobii) este diferită, dar ea trebuie căutată în fauna pădurilor umede ale erei terţiare. Animalele troglobii şi-au început evoluţia regresivă în humusul marilor păduri din zona mediteraneană şi au continuat-o în peşteri în condiţiile răcirii climatului din pliocen — cuaternar. Aşa se explică supravieţuirea în peşteri a unor specii vechi, adevărate « fosile vii », a căror existenţă în condiţiile climatice grele ale holocenului era imposibilă. Cei mai numeroşi reprezentanţi în colonizarea golurilor carstice îl dau coleopterele şi crustaceele, dar mai putem găsi specii troglobii de diplopode, isopode, colembole, gasteropode, arahnide etc.

În expoziţia muzeală putem expune acele specii care au o dimensiune convenabilă şi poartă semnele adaptării la mediul lipsit de lumină al peşterilor (atrofierea ochilor, tegument depigmentat). Se pot expune unele specii de coleoptere troglobii *(Sophrochaeta, Tismanella, Pholeucon, Cloşania* dintre Bathysciinae, *Duvalius* dintre Trechinae), *Bloturs* sp. — scorpion cavernicol, *Mesoniscus* —crustaceu cavernicol, *Gervaisia spelaea* dintre diplopode, *Deroceras absoloni* şi *Paladilhiopsis carpathica* dintre gasteropode. Diversitatea de forme şi chiar specii noi trebuie explicată prin stricta izolare geografică în condiţiile căreia animalele au urmat fiecare evoluţia lor proprie şi au dat naştere cu timpul la forme şi specii noi. Pentru a ilustra ideea putem expune diferite specii şi forme de *Lithobius* la care viabilitatea se explică prin evoluţie în condiţii de mediu diferite. Putem arăta că la *Lithobius fortificatus* exemplarele epigee au culoarea roşcată iar cele troglofile o culoare galben-brună cu nuanţă violetă. Între lithobiide, specia *Lithobius (Monotarsobius) microps* f. *spelaeus* care are talia mai mare, organul lui Tömosvary dezvoltat, perii numeroşi şi alungiţi este adaptat la viaţa cavernicolă.

În căutarea unui microclimat favorabil în peşteri au pătruns şi specii de vertebrate. Putem expune în acest sens fosile de: *Ursus spelaeus, Megaceros giganteus, Cervus elaphus, Rangifer tarandus, Bos primigenius, Bison priscus* şi chiar dovezi ale unei vieţi umane în peşteri, legînd aceasta de condiţiile climatice ale pleistocenului (în special faza rece a Würmului).

Tema destul de pretenţioasă a carstului — cu diviziunile sale tematice — poate fi tratată în funcţie de importanţa sa pentru regiunea prezentată şi de mijloacele materiale (spaţiu, piese), de care dispunem, calitativ însă trebuie ţinut seama de anumite principii, dar succesul depinde şi de priceperea, discernămîntul, concepţia proiectantului.

Succesiunea tematică a obiectelor de muzeu privind carstul ar putea urma schema generală a unui studiu monografic:

1. Dezvoltarea speologiei ca ştiinţă sintetică exemplificată cu cercetări locale (se pot expune lucrări originale, facsimile, articole, portrete şi note biografice ale unor cercetători celebri etc.).

2. Răspîndirea cantitativă şi calitativă a fenomenelor carstice cu explicarea factorilor genetici (se pot prezenta mostre, hărţi ilustrate, scheme, schiţe paleogeografice).

3. Fenomene majore de endo şi exocarst cu probleme de toponimie, speogeografie, speoclimat, biospeologie.

În cele mai multe cazuri spaţiul sau multitudinea fenomenelor carstice nu ne permit să le prezentăm în totalitate, ne obligă să recurgem la exemple tipice. În alegerea fenomenului carstic, prezentat ca tip pentru zona respectivă, trebuie să ne conducem după principiul întrunirii celor mai variate aspecte, ceea ce asigură înţelegerea mai profundă a fenomenului în întregul lui. Nu trebuie pierdut din vedere nici principiul popularităţii şi accesibilităţii pentru mase a fenomenului. Determinată de sarcinile tematice, selecţionarea obiectelor impune şi o grupare a lor, în aşa fel încît să polarizeze atenţia şi să trezească interesul pentru legăturile cauzale dintre obiecte şi fenomene. În cazul temei noastre, sîntem favorizaţi de prezenţa elementului spectacular al unor exponate; depinde de noi să-l valorificăm. Aplicarea acestor principii ridică valoarea ştiinţifică a expoziţiei muzeale, cultivînd în acelaşi timp ideea speoturismului.

https://biblioteca-digitala.ro

UN APARAT PENTRU COLECTAT INSECTE CORTICOLE

Ștefan Negru

În lucrările de specialitate, se pot găsi multe modele de aparate bazate pe acelaşi principiu, dar nici unul nu se aseamănă cu cel pe care l-am construit noi special pentru colectarea de insecte corticole de talie mică. Punctul de plecare în construirea lui a fost aparatul-exhaustor adaptat şi construit de dr. M. Al. Ieniştea, însă mult mai mare, fără pară de cauciuc şi de cu totul altă formă, adaptat pentru colectare de insecte tericole.

Părţile constituente ale aparatului (Fig. 1). sînt:

— *tubul de sticlă* 7, cilindric, de cca 3 cm ∅ , 14 cm lung. şi cca 2 mm grosimea peretelui ;

— *dopul de cauciuc* 4, tronconic, de cca 3 cm ∅ superior, de cca 2,6 cm ∅ inferior şi cca 3 cm lungime, prin care trec, prin găuri practicate fest, 2 tuburi cilindrice de metal ;

— *tubul* 2, din alamă, de 6—8 mm ∅ şi cca 22 cm lung. şi de curbură largă ;

— *tubul* 3, din aramă, de 8 mm ∅ şi 5,5 cm lung., continuare a *tubului 1*; acesta, tot din aramă, are cca 7 mm ∅ şi cca 9 cm lung. *Tubul 3* poartă *mufa de alamă* 6, de 12 mm ∅ exterior şi 6 mm lung. cu *plasa de sîrmă opritoare*, din alamă, cu ochiul de 0,5 mmp.

Deasupra *dopului de cauciuc* 4, se află aplicat prin lipire pe o gaură ovală făcută în *tubul 1*, tubul de aramă curbat ca în figură, de 10 cm lung. şi 6 mm ∅, de la care porneşte spre *para de cauciuc* de 9 cm lung. un *furtun de cauciuc* de cca 30 cm lung.

Toate tuburile metalice pot avea cca 0,5 mm grosime.

Aparatul astfel construit cîntăreşte, aproximativ, 200 gr.

Modul de lucru cu aparatul. Aparatul se ţine orizontal, sau slab-oblic, cu tubul de sticlă în mîna stîngă ; el se aplică pe substrat cu gura tubului de metal 2, slab-formată « în pîlnie ». Prin para de cauciuc de la capătul tubului de cauciuc 5, care se găseşte în mîna dreaptă, prin strîngeri repetate, se goleşte aerul din pară, din tubul de cauciuc şi din tubul de metal la care este fixat acesta ; aerul iese prin tubul de metal 1. Vidul creat în tuburile 1 şi 3 cheamă aerul din tubul de sticlă, prin mufa 6 şi prin plasa fină de sîrmă ; vidul creat în tubul de sticlă al aparatului cheamă aer din afară (care intră antrenînd totodată şi insectele) prin tubul de metal 2.

Dacă insectele se prind bine de substrat, ele se dislocă printr-o mişcare slabă de pe piesa pe care stau, cu buza « în pîlnie » a tubului 2 şi se aspiră imediat.

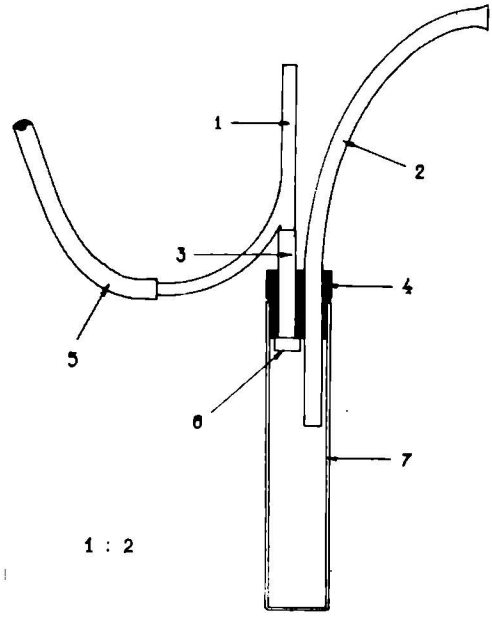
Am lucrat cu acest aparat şi cu para de cauciuc şi fără ea ; în ultimul caz, trebuie suflat repetat şi scurt la capătul tubului de cauciuc 5, cu oarecare grijă, pentru a nu introduce salivă în aparat. Acest model de aparat scuteşte foarte mult timp şi înlocuieşte în mod fericit lucrul cu penseta. Astfel, socotind şi timpul necesar deplasării de la arbore la arbore, pe teren, în 8 ore de lucru, se pot face prize de sute de exemplare de insecte.

Înainte de părăsirea arborelui de la care s-a luat proba de insecte, aparatul se desface pe la dop şi insectele pot fi lesne tre ute într-un alt tub în care ele pot fi omorîte, etichetate şi trecute în evidenţă şi păstrare, pînă la sosirea în laborator.

Recomandări

a) La locul de lipire a tubului de aramă 1 cu tubul curb de care se fixează tubul de cauciuc 5, este bine să se încarce lipitura cu cositor, spre o mai mare rezistenţă a aparatului la diferite şocuri.

b) Înainte de prelucrarea tuburilor de metal, este bine ca ele să fie curăţite în interior, astfel ca eventualele asperităţi să fie îndepărtate.



https://biblioteca-digitala.ro

DESCOPERIRI ARHEOLOGICE ÎN RAIONUL ADJUD

Căpitanu Viorel

În anii din urmă, sesizat asupra existenței unor resturi ceramice și osteologice în aria comunei Lichitișeni, Muzeul regional Bacău a întreprins cercetări de teren, descoperind cu acest prilej urme sigure de așezări omenești din epoca pietrei și a metalelor. Întreaga zonă deluroasă din sud-estul regiunii, cuprinsă între pîrîul Berheci și Zeletin, a fost locuită din cele mai vechi timpuri, așa cum o dovedesc așezările străvechi din comunele Lichitișeni, Tăvădărești, Stănișești, Lozinca, Coloneşti, Mărăşti ca și mai spre vest așezările din comuna Leca, Părincea, Horgești, Petrești, Corbasca, Homocea și Floreşti.

În cuprinsul comunei Lichitișeni s-au făcut cercetări pe dealul Dădești, unde s-a descoperit o așezare neolitică (cca. 5 000 de ani) cu suprapunerea unor resturi de cultură aparținînd perioadei de tranziție de la epoca pietrei la epoca bronzului. În punctul « Pe tablă », în fața G.A.S. Lichitișeni, s-a cercetat amănunțit o așezare complexă, surprinzîndu-se mai multe nivele de locuire, care atestă continuitatea etnică autohtonă începînd cu neoliticul de factură cucuteniană (2800—1900 î.e.n.) și continuînd cu epoca bronzului, prima epocă a fierului, epoca migrațiilor și începuturile epocii feudale (secolele VIII—X). În același punct a fost descoperit un cimitir feudal (secolul XV), bogat în material arheologic.

Anul acesta s-au continuat cercetările în punctul « Cetățuie » din satul Țigănești, comuna Lichitișeni. Tradiția locală pretinde a fi existat aici o veche cetate feudală, justificînd astfel denumirea de « Cetățuie ». Apropierea apei și poziția dominantă a așezării, ușor de apărat împotriva eventualelor atacuri din exterior, datorită pantelor greu accesibile, pe toate laturile, a oferit condiții pentru o locuire intensă din cele mai îndepărtate timpuri. Cercetările din anul acesta au scos la iveală urmele unui sat din faza de înflorire a neoliticului, în parte distrus în timpul lucrărilor agricole. Aici, ca pe întreg teritoriul patriei noastre, asistăm în epoca neolitică la o înflorire culturală cu caracter unitar, pe fondul culturilor anterioare. Avem de-a face cu o ceramică de factură superioară, pictată cu gust în mai multe culori, dovedind o evoluție culturală remarcabilă în comparație cu restul culturilor contemporane de pe continent. Resturile ceramice — vase de uz casnic, vase de provizie, vase rituale sau decorative — sînt mărturii grăitoare despre nivelul cultural superior la care ajunseseră aceste comunități neolitice. Arta olăritului ajunge în această fază de cultură la un nivel unic, dovedind un simț deosebit și original al formelor și al culorii. Ceramica cucuteniană, bogat reprezentată și în așezarea de la Țigănești, nu este cu nimic inferioară din punct de vedere artistic producției ceramice din Mesopotamia și din restul Asiei anterioare.

Au fost dezvelite un număr de 21 locuințe, 4 cuptoare de ars oale etc., în cuprinsul cărora s-au găsit podoabe de lut ars, vase pictate mono, bi sau tricrom, scoici, os, și chiar aramă, precum și un număr mare de topoare de piatră, vîrfuri de săgeți din cremene, unelte de os etc. Locuitorii acestei așezări se ocupau cu cultivarea primitivă a plantelor și creșterea vitelor, așa cum o dovedește prezența resturilor de pleavă în lutul de construcție, mulțimea oaselor de animale domestice din cuprinsul gropilor aflate în apropierea locuințelor etc. Pe toată întinderea așezării s-a găsit un număr impresionant de idoli antropomorfi feminini și masculini și zoomorfi, atestînd practicile magice cunoscute pentru această epocă. Cei mai mulți idoli sînt feminini, executați cu grație și cu o admirabilă siguranță a liniilor. Ei comportă fenomenul bine cunoscut al steatopigiei — legat de cultul fecundității și al fertilității solului — și o decorație variată. Prezența idolilor antropomorfi masculini, alături de idoli feminini care domină în perioada matriarhatului, indică o fază de tranziție spre patriarhat, fază atestată și de stratul de cultură Folteşti II, dezvoltat pe fondul vechi al culturii Cucuteni. Noua fază aparține sfîrșitului neoliticului și începutului epocii bronzului. În cuprinsul așezării neolitice s-a descoperit, de asemenea, o locuință bogată în material arheologic aparținînd culturii Monteoru, din epoca bronzului. Aceasta atestă continuitatea de locuire în acest spațiu.

Cercetările de la Tigănești aduc noi contribuții la cunoașterea felului de viață al populației din zona deluroasă puțin cunoscută din punct de vedere arheologic, din partea de sud a Moldovei.

https://biblioteca-digitala.ro

O AȘEZARE DE TIP CRIȘ LA TURNU SEVERIN

M. Davidescu

Cultura Criş acoperă aproape în întregime teritoriul țării noastre [1], însă o aşezare de acest fel nu era cunoscută în zona oraşului Turnu Severin. În vara anului 1964, cu sprijinul unui colaborator extern al Muzeului Regiunii Porților de Fier din Turnu Severin am identificat o aşezare de acest tip ce pare destul de întinsă şi bogată în materiale. Asemenea aşezări au mai fost găsite pe terasa Dunării [2]. Ea se găseşte situată pe terasa Dunării, în partea de vest a oraşului Turnu Severin, în cartierul « Schele », întinzîndu-se de o parte şi de alta a drumului de acces la Dunăre în acest cartier. Lungimea ei de-a lungul Dunării este de aproximativ 1 km, iar spre nord întinzîndu-se prin grădinile şi curțile cetățenilor pînă la şosea. Cu cît te depărtezi de malul Dunării spre nord, frecvența materialelor scade, găsindu-se, în schimb, cărămidă, țiglă şi ceramică romană.

Cercetînd malul abrupt al Dunării, se poate observa cu destulă uşurință stratul de cultură, din care se pot scoate multe fragmente ceramice. Printre pietrele de pe plajă, de asemenea, la tot pasul se găsesc fragmente ceramice provenite din malul ce se surpă mai ales primăvara cînd apele Dunării cresc.

Stratigrafic situația se prezintă astfel (observații şi măsurători făcute în mal fără săpături). La bază se găseşte un strat de pietriş suprapus de un strat galben aluvionar fără pietriş, bine distinct şi continuu, gros de 0,50—0,60 m. Peste acest strat galben se găseşte stratul de cultură, compact, de culoare brună a cărui grosime variază între 0,60 şi 1 m. La rîndul lui acesta este suprapus de humusul vegetal. În stratul de cultură nu s-au putut preciza mai multe nivele nefiind vorba de săpături, deşi acest lucru este foarte probabil, dacă ținem seama de mărimea aşezării, de bogăția şi varietatea materialului.

Prezentăm mai jos cîteva observații făcute asupra materialului recoltat cu ocazia acestei descoperiri. Stratul de cultură, după cum arătam mai sus, este destul de gros şi de compact, din el putîndu-se scoate cu mîna mai ales fragmente ceramice. Ceramica cea mai frecventă provine de la vase mari de provizii, de factură gresieră cu pereți de 1—2 cm. ce foloseşte un pămînt amestecat cu multe pietricele şi pleavă. Din cauza arderii incomplete în spărtură ceramica are mijlocul negru. Specifice acestei categorii ceramice sînt vasele de forma cuptoraşelor (fig. 1). Unul din vase ce s a putut reconstitui are forma semicirculară cu o placă jos ce-i asigură stabilitatea. Înălțimea bolții este de 27,5 cm, adîncimea în interior de 23 cm., iar lungimea plăcii-vatră 28,5 cm. Grosimea pereților este de 2 cm. Pe buză cît şi pe boltă în exterior are ca decor mici alveole (fig. 2) făcute în pasta crudă cu degetul. Nu ne putem da seama încă la ce servea. Ca ornament această categorie de ceramică grosolană

[1] D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări*. Ed. Academiei R.P.R., pag. 21.
[2] Idem, *op. cit.*, pag. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1—Cultura Criș: cuptor

are pe pîntecul și umărul vaselor împunsături făcute în pasta crudă cu unghia (fig. 2 a), iar pe buză mici alveole făcute prin apăsare cu degetul (fig. 2 b). Multe din ele au decor în formă de fagure sau din linii paralele incizate făcute cu un vîrf ascuțit (fig. 2 c). Frecventă este și ceramica ornamentată cu crestături pe buza vasului și aplicații în relief (fig. 2 d).

Alături de această categorie ceramică s-a găsit alta din pastă fină, neagră în spărtură, fără a folosi nisipul sau pleava ca degresant. Vasele de acest fel sînt pictate cu culoare roșie lustruită. Pe multe din ele, din cauza umezelii, stratul acesta de pictură roșie a început să se corodeze și să cadă. Fragmentele ceramice din această specie indică vase mici cu pereți subțiri, drepți sau oblici sau de formă globulară (fig. 2 e). Pe plajă au fost găsite fragmente de ceramică fină cu pictură neagră sau în roșu și negru. Un fragment dintr-o strachină este pictat cu negru atît pe fața interioară cît și pe cea exterioară. Pictura este aplicată sub forma unei rețele de linii ce se întretaie formînd mici romburi. Din loc în loc spre marginea rețelei de linii subțiri se găsește cîte o linie îngroșată tot în negru. Întreaga pictură cu negru de la acest fragment este aplicată pe un fond roșu (planșa 1 a—b)

Din categoria ceramicii fine s-au găsit și fragmente ceramice de culoare neagră lustruită, cu buza dreaptă și trasă spre interior. Alte fragmente tot din categoria fină sînt de culoare brună, lustruite, avînd ca decor din loc în loc împunsături făcute cu unghia.

Material litic și de os s-a găsit foarte puțin, cîteva așchii de cuarțit, un vîrf cu nervură mediană, dintr-o rocă roșcată și tare, și un fragment dintr-o lamă de silex ce prezintă la un colț cîteva retușe. S-a mai găsit și un împungător făcut dintr-un os de animal (planșa 1 c). În partea stîngă a drumului de acces la Dunăre în mal se văd urme de arsură, cenușe și lemn carbonizat, probabil de la o locuință. Alături se profilează o groapă ce străbate stratul de cultură cît și stratul galben de aluviuni intrînd în strat de pietriș.

Tot în mal s-au mai găsit și resturile a două morminte, depuse deasupra stratului de pietriș. Trezind curiozitatea cetățenilor ele au fost distruse înainte de a le cerceta.

Rîndurile de față au darul de a semnala această întinsă și importantă așezare cît și faptul că ea este în pericol de a fi distrusă în întregime de apele Dunării.

https://biblioteca-digitala.ro

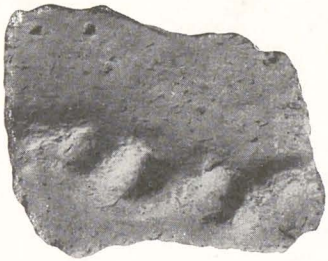


Fig. 2 — Ceramica Criș de uz comun cu ornamente alveolare în relief

2 c

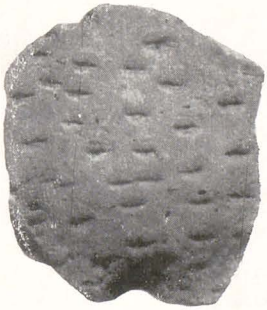
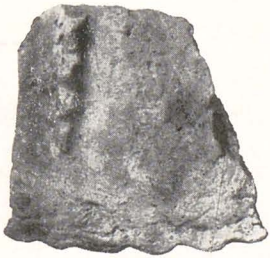


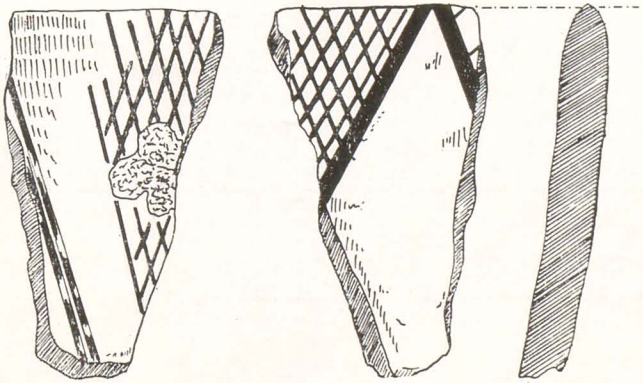
Fig. 2 a — Fragment ceramic Criș—categoria fină

2 d

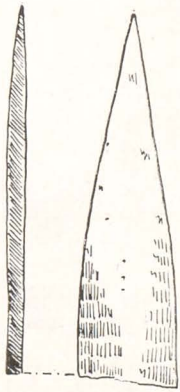


2 b

2 e



1 a — b



1 c

https://biblioteca-digitala.ro

SISTEMUL DE FORTIFICARE A AȘEZĂRII DE LA SĂLACEA

Ivan Ordentlich

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul unui plan eşalonat pe mai mulţi ani, printre care ne-am propus studierea culturii Otomani, atenţia noastră s-a îndreptat asupra unei aşezări aparţinînd acestei culturi, din apropierea comunei Sălacea (raionul Marghita, regiunea Crişana). După un sondaj prealabil, în anul 1965 au început săpăturile sistematice.

Aşezarea este situată pe un promontoriu al « Dealului Vida » care face parte din ansamblul dealurilor Barcăului. Două din cele patru laturi sînt flancate de pante abrupte, ce coboară spre comună. Laturile opuse sînt despărţite de restul platoului cu un şanţ în formă de semilună, lung de circa 180 metri. Tipul de aşezare amplasat pe un promontoriu de deal, apărat de unul sau două şanţuri de apărare, este caracteristic pentru faza I şi II a culturii Otomani [1]. Aşezarea de la Sălacea din punct de vedere cronologic aparţine de asemenea fazelor amintite mai sus. În total s-au surprins 5 nivele culturale, nivelele 5—4 aparţin fazei I şi nivelele 3—1 aparţin fazei II.

Sistemul de apărare în cele două extremităţi ale sale a fost intersectat perpendicular cu două şanţuri A şi B. Deşi avem de-a face cu un singur şanţ de apărare construit în acelaşi timp, totuşi s-au putut sesiza unele deosebiri în ceea ce priveşte forma şanţului la cele două extremităţi. Dar aceste deosebiri nu afectează unitatea de concepţie a construcţiei. Totuşi credem necesară descrierea ambelor secţiuni.

În secţiunea A şanţul antic de apărare a fost cuprins între 68,50—89,50 m. Această deschidere de 21 m nu se menţine decît pînă la adîncimea de circa 100 cm, de unde şanţul antic se îngustează treptat. Adîncimea maximă a şanţului de apărare este de 755 cm. Conturul se poate sesiza cu uşurinţă, deoarece a fost săpat într-un lut de culoare galben deschis.

Panta interioară a şanţului se adînceşte formînd trei trepte la: minus 100 cm., 225 cm şi 250 cm. Primele două sînt ceva mai late şi puţin înclinate, a treia are dimensiunile reduse. Urmează o porţiune perpendiculară de 400 cm, terminată într-o nouă treaptă. În continuare panta se adînceşte tot abrupt pînă aproape de bază, unde urmează o porţiune domoală. Fundul şanţului avînd lăţimea de 200 cm este perfect plat. Panta exterioară a şanţului de apărare, în comparaţie cu cea interioară, prezintă o altă configuraţie. Dinspre bază urcă o porţiune perpendiculară de 250 cm, întrerupt la minus 525 cm de o treaptă, ridicîndu-se în continuare într-o pantă extrem de abruptă cu unele mici neregularităţi pînă la suprafaţă. Şanţul de ambele laturi este flancat de cîte un val de apărare. Valul exterior cuprins în secţiunea noastră între metrii 88,50—93,50 are dimensiunile reduse, nedepăşind lungimea de 5 metri şi înălţimea de 1 metru. Ambele valuri au fost construite din acelaşi lut care provenea din porţiunea dinspre fund a şanţului de apărare.

Ulterior valul dinspre aşezare a fost intersectat de un şanţ suplimentar de apărare de proporţii reduse. În momentul cînd valul de apărare şi-a pierdut rolul funcţional, care după toate aparenţele s-a întîmplat înainte de începerea umplerii şanţului propriu-zis, a fost străpuns de două gropi [2] în dreptul metrului 55,50—56,50 şi 58,50—60,50, aparţinînd fazei finale a culturii Otomani.

Umplerea şanţului s-a făcut în mod succesiv. Dovadă în acest sens, sînt lentilele de diferite granulaţii şi culori. Pămîntul de umplutură de altfel conţine un bogat material arheologic. În acest sens trebuie menţionată o căniţă de culoare neagră descoperită la —650 cm care aparţine cu certitudine culturii Baden [3]. Între minus 750 cm şi 250 cm materialul arheologic din umplutură aparţine fazei II final din cultura Otomani. Între —250 cm şi suprafaţă ceramica de tip Otomani este amestecată cu ceramică lucrată la roată din secolele X—XI [4].

În secţiunea B între metrii 38,50—60,50 a fost intersectat şanţul de apărare. Panta interioară pînă la —200 cm coboară relativ lin luînd o formă aproape convexă, de unde coboară brusc un perete vertical de 500 cm, pînă aproape de fundul şanţului unde formează un prag lat de 150 cm. Fundul de formă plată are o lăţime de 200 cm. Partea inferioară, a laturii exterioare a şanţului, urcă relativ domol formînd o porţiune concavă, întreruptă de o treaptă largă. Pentru a îngreuna accesul pe treaptă în partea ei exterioară a fost săpată o groapă, flancată de un zid de pămînt înalt de circa 1 metru. Acest sistem suplimentar defensiv, a fost obţinut prin nesăparea unei porţiuni a pămîntului virgin. În rest panta urcă relativ oblic întrerupt din loc în loc, de trepte înguste şi înclinate spre interior. Din cauza condiţiilor de teren, valul exterior nu s-a putut săpa, dar o serie de indicii atestă existenţa sa. Înspre interior valul la fel ca în capătul opus, ulterior, a fost tăiat de acelaşi şanţ suplimentar de apărare. De asemenea şi în această porţiune

---

[1] Majoritatea săpăturilor întreprinse în acest tip de aşezare s-au limitat la cercetarea suprafeţei locuite, dînd mai puţină atenţie sistemului de fortificaţie. Numai la Barca (R. S. Cehoslovacă) s-a cercetat mai îndeaproape unul din şanţurile de apărare (J. Kobat: « AR », VII, 1955, p. 743, fig. 329). În România s-au săpat şanţurile de apărare din staţiunea eponimă de la Otomani (I. Ordentlich: în « Dacia », n.s. VII, 1963, p. 119, şi urm., pl. 4). Pe baza cercetărilor de suprafaţă asemenea aşezări au mai fost identificate la Cristuri, Săcuieni, Cadea etc.

[2] Acelaşi fenomen s-a surprins şi la valul de apărare de la Otomani, care la fel după ce şi-a pierdut rolul funcţional a fost străpuns de gropi aparţinînd unei faze tîrzii a culturii Otomani.

[3] La început acest fapt a constituit o surpriză, dar pe parcursul săpăturii, în nivelul 5, s-au găsit numeroase vase şi fragmente de ceramică Baden şi Coţofeni, amestecată cu ceramică aparţinînd fazei I a culturii Otomani.

[4] Pe parcursul săpăturii s-a descoperit un craniu cu mai multe inele simple de tîmplă, databile în secolul X—XI.

https://biblioteca-digitala.ro

umplerea șanțului s-a făcut în mod treptat. Materialul arheologic provenit din umplutură, ca aspect, este identic cu cel din secțiunea A.

Analizînd profilele secțiunilor A și B, putem ajunge la următoarea concluzie. Șanțul de apărare de pe promontoriul « Dealul Vida » a fost construit în toată lungimea sa în același timp. După ce și-a pierdut rolul funcțional, umplerea s-a făcut în mod treptat. Credem că nu greșim afirmînd că umplerea pînă la nivelul secolului X—XI (circa 500 cm) s-a făcut pe cale naturală, deci neintenționat. Ultima porțiune deschisă rămasă încă în secolul X—XI (cca 250 cm) a fost umplută în mod intenționat într-un timp extrem de scurt.

Desigur sistemul defensiv al așezării de la Sălacea ridică o serie de probleme cronologice și funcționale. După o analiză atentă a materialului arheologic din pămîntul de umplutură și făcînd racordarea la situația stratigrafică din așezare s-a putut ajunge la concluzia că șanțul și valurile de apărare au fost construite în faza I a culturii Otomani, ceea ce din punct de vedere stratigrafic corespunde nivelelor 5—4. În același timp făcînd o statistică a pieselor din pămîntul de umplutură a șanțului se poate constata că, exceptînd cănița de tip Baden și cîteva cioburi răzlețe din faza I, majoritatea pieselor aparțin finalului fazei II [5]. Pe baza acestor observații deducem că sistemul defensiv de la Sălacea, compus din șanț și valul de apărare, și-a pierdut rolul funcțional spre sfîrșitul fazei II. În același timp trebuie să remarcăm faptul că valul interior după cum am mai amintit și-a pierdut mai devreme caracterul lui de apărare. Indicii în acest sens sînt: șanțul suplimentar de apărare și că o porțiune din val a fost suprapus de nivelele de locuire.

Pe baza datelor care ne stau în prezent la dispoziție, constatăm că întreaga așezare a fost abandonată la sfîrșitul fazei II. Dar accentuăm faptul că « această abandonare » nu a avut un caracter definitiv, deoarece s-au găsit mai multe gropi ce conțin material arheologic din faza a III-a. Totuși această relocuire a stațiunii a avut un caracter temporar. În cele două șanțuri care au fost trasate prin așezare, însumînd o lungime de 200 m nu am putut sesiza urmele nici unei locuințe din faza a III-a.

Abandonarea așezărilor fortificate amplasate pe promontorii constituie o notă caracteristică pentru întreaga cultură Otomani. Acest fenomen are următoarea explicație. În general aceste promontorii au o suprafață redusă. Alegerea lor probabil se datora faptului că tehnica epocii nu permitea crearea unor sisteme defensive de mai mare amploare. Chiar și în cazurile cunoscute executarea acestor lucrări a necesitat un cuantum uriaș de muncă. La un moment dat în urma creșterii numerice a populației spațiul locuibil a devenit neîncăpător.

Pe toată valea Erului, care în fond este nucleul culturii Otomani, spre sfîrșitul fazei II, asistăm la transmutarea populației de pe platouri fortificate pe insule înconjurate de mlaștini. De fapt acest nou tip de așezare, datorită însuși condițiilor naturale, nu era cu nimic mai prejos din punct de vedere a siguranței ce o oferea platourile fortificate. Mlaștinile întinse ce înconjurau aceste insule constituiau desigur o barieră aproape inexpugnabilă. În același timp aveau și avantajul dimensiunilor [6].

O problemă legată de așezările fortificate plasate pe promontorii constituie determinarea caracterului lor civil sau militar. Analizînd materialul provenit din săparea suprafeței locuite, se poate ajunge la concluzia că aceste așezări aveau un caracter civil. Pe tot parcursul săpăturilor, atît pe « Cetățuia » de la Otomani, cît și de pe « Dealul Vida » de la Sălacea, s-au găsit foarte puține piese cu caracter de armă. În același timp inventarul locuințelor descongestionate conținea aproape în exclusivitate ceramică, obiecte de lut și oase de animale, și foarte puține arme ca: vîrfuri de săgeți sau pietre de praștie.

Ca o contradicție aparentă a celor afirmate ar fi datele statistice care ne stau azi la dispoziție din care putem constata că 90% din așezările aparținînd culturii Otomani sînt fortificate, artificial, sau amplasate în zone greu accesibile. Este de la sine înțeles că această tendință vădită de fortificare nu se poate pune numai pe seama ciocnirilor intertribale din cadrul culturii Otomani. Au existat și o serie de incursiuni ale purtătorilor culturilor vecine în teritoriile care aparțineau acestei populații. Bogățiile naturale (arama, grînele, vînatul și nu în ultimul rînd vitele) au fost motivele principale ale acestor incursiuni. Stadiul actual al cercetărilor nu ne permite o discuție de amploare asupra acestui fenomen. Totuși cu certitudine putem afirma că purtătorii culturii Otomani au intrat în contact, care nu a fost în toate cazurile pașnic, cu purtătorii culturii Schneckemberg, Periam — Pecica — Wietenberg [7].

Sîntem convinși că cercetarea unor noi așezări fortificate aparținînd culturii Otomani vor furniza noi date și vor întări o serie de observații de-ale noastre, observații deocamdată în stadiul ipotezelor. Astfel la un moment dat vom putea contura toate aspectele acestei interesante culturi aparținînd epocii bronzului din vestul țării.

---

[5] Deocamdată stadiul actual al cercetărilor nu ne permit nuanțări mai fine a fazelor culturii Otomani. Din această cauză sîntem siliți a folosi termenii de « început de fază » și « final de fază ».

[6] Marea majoritate a insulelor din valea Erului pe care sînt plasate așezările (Pir, Adoni, Otomani, Tîrgușor, Sălacea, Cheșereu, Tarcea etc) depășesc ca suprafață 6—7 ha.

[7] Caracterul articolului și spațiul nu ne permite discutarea raporturilor cronologice a culturilor amintite, cu diferitele faze ale culturii Otomani. Totuși semnalăm că aceste culturi în mod sigur au fost contemporane cu faza I sau II a culturii otomane.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMPOZIONUL «ORGANIZAREA MUZEULUI ETNOGRAFIC ÎN AER LIBER — PRINCIPII ŞI METODE»

Între 7—15 septembrie a.c. ţara noastră a găzduit o importantă manifestare ştiinţifică în domeniul muzeografiei: simpozionul naţional cu participare internaţională consacrat temei «Organizarea muzeului etnografic în aer liber — principii şi metode». Timp de nouă zile, specialişti etnografi din muzeele noastre, cercetători de la Academia Republicii Socialiste România, cadre didactice din învăţămîntul superior, precum şi numeroşi specialişti din 24 de ţări ale lumii au supus unei dezbateri ample problematica atît de complexă a muzeelor etnografice în aer liber, făcînd un rodnic schimb de experienţă. Cu acest prilej au fost confruntate concepţii şi opinii cu privire la profilul şi tipologia muzeelor etnografice în aer liber, la problemele transferării şi conservării monumentelor muzeale, ale cercetării ştiinţifice şi activităţii cultural-educative etc. La baza acestor dezbateri a stat experienţa dobîndită de muzeografia românească în organizarea muzeelor etnografice în aer liber.

La simpozion au participat, ca oaspeţi, Hugues de Varine Bohan, director al I.C.O.M., Karel Peeters, preşedintele Societăţii Internaţionale de Etnografie şi Folclor, precum şi invitaţi şi delegaţi din Albania, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Camerun, Cehoslovacia, R. P. Chineză, Danemarca, Elveţia, Finlanda, Franţa, R. D. Germană, R. F. Germană, Grecia, Italia, Iugoslavia, Norvegia, Olanda, Polonia, Republica Arabă Unită, Turcia, Ungaria, U.R.S.S. şi R. D. Vietnam.

Organizat de Consiliul muzeelor din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă în colaborare cu Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, simpozionul s-a desfăşurat sub egida Comitetului Naţional Român pentru I.C.O.M.

Lucrările acestei importante reuniuni ştiinţifice au cuprins două părţi. În primele trei zile au fost prezentate şi discutate, cu o largă participare, comunicări ştiinţifice consacrate diferitelor aspecte ale activităţii de organizare a muzeelor etnografice în aer liber, precum şi prezentării principalelor muzee înfiinţate sau în curs de constituire în România. Acestora li s-au adăugat două comunicări ale reprezentanţilor Belgiei şi Uniunii Sovietice.

În cuvintele de salut, rostite la şedinţa de deschidere, dr. docent Mihai Băcescu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, preşedinte al Consiliului muzeelor din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi director al Muzeului de istorie naturală «Grigore Antipa», acad. prof. George Oprescu, preşedintele Comitetului Naţional Român pentru I.C.O.M., director al Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, şi Ion Moraru, vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă au subliniat semnificaţia deosebită a simpozionului, care se înscrie ca o verigă însemnată în şirul de măsuri luate în ultimii ani pentru aşezarea pe baze temeinice, ştiinţifice a muzeului românesc — această instituţie menită deopotrivă să sporească şi să răspîndească cultura noastră naţională, să păstreze valorile exemplare ale trecutului şi ale prezentului în interesul generaţiilor de azi şi de mîine.

Subliniind tradiţiile valoroase ale preocupărilor pentru organizarea de muzee în ţara noastră, tov. Ion Moraru a relevat activitatea amplă ce se desfăşoară în România socialistă pentru înflorirea culturii şi artei, fapt care a determinat schimbări structurale în ceea ce priveşte cercetarea şi conservarea celor mai de seamă dovezi ale culturii noastre materiale şi spirituale. În cadrul general al dezvoltării şi consolidării muzeografiei româneşti, muzeele etnografice în aer liber au cunoscut un puternic avînt. Acţiunile pentru dezvoltarea muzeelor etnografice în aer liber înfiinţate anterior anului 1944, ca, de pildă, Muzeul satului, care în anii regimului democrat-popular a devenit cel mai reprezentativ muzeu de acest tip din ţară şi una dintre cele mai valoroase piese muzeistice în aer liber existente pe plan mondial, au fost mult îmbogăţite, creîndu-se pînă în prezent o adevărată reţea de asemenea instituţii.

O realizare importantă a muzeografiei noastre naţionale o constituie tipul de muzee etnografice în aer liber specializate. Prin specificul lor muzeele etnografice specializate, a căror bază teoretică a fost elaborată în ultima vreme, vor deveni «unităţi reprezentative de profil sau zone etnografice, care prin valoarea documentară şi caracterul lor de unicat vor permite tratarea exhaustivă a temei abordate şi vor reprezenta puternice centre de atracţie pentru public». Continua dezvoltare a muzeelor etnografice, pe baza unei politici ştiinţifice, va urmări organizarea unor unităţi muzeale cu colecţii de importanţă naţională, concomitent cu realizarea unor colecţii de etnografie comparată, pe baza unui schimb internaţional cu caracter de reciprocitate, a unor muzee regionale, raionale şi sătesti, precum şi a unor complexe tehnice, aşezări rurale, gospodării şi case muzeu conservate «in situ».

Exprimînd satisfacţia pentru prezenţa reprezentantului I.C.O.M. şi a celorlalţi oaspeţi de peste hotare, tov. Ion Moraru a transmis din partea conducerii Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă urări de succes deplin lucrărilor simpozionului.

Au fost prezentate apoi următoarele comunicări din partea etnografilor români:

— Muzeul etnografic în aer liber, mijloc original de reflectare a culturii populare — **Nicolae Ungureanu**; Cercetarea ştiinţifică, baza organizării muzeului etnografic în aer liber. Criterii de identificare şi selecţionare a unităţilor de interes muzeal — **dr. Florea Bobu Florescu, Boris Zderciuc, dr. Romulus Vulcănescu**; Constituirea colecţiilor de obiecte şi organizarea complexelor muzeale în expoziţia permanentă — **Georgeta Stoica şi Tancred Bănăţeanu**; Unele probleme privind metode şi tehnica de transferare a unităţilor de pe teren în muzeu — **Boris Zderciuc, dr. Ion Vlăduţiu, Paul Petrescu**; Muzeul satului din Bucureşti — concepţie, profil, conţinut — **Gheorghe Focşa**; Muzeul din Dumbrava Sibiului — ilustrare a istoriei tehnicii populare şi a meşteşugurilor ţărăneşti din România — **dr. Cornel Irimie**; Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj —

https://biblioteca-digitala.ro

secția în aer liber din parcul Hoia — Valeriu Butură.

În cadrul ședințelor de comunicări au fost audiate și cele două referate susținute de invitați:

Muzeele etnografice în aer liber din Belgia, prof. K. C. Peeters, președintele Societății Internaționale de Etnografie și Folclor; Metodele și tehnica organizării muzeelor în aer liber în Uniunea Sovietică — V. I. Korceaghina, inspector la Direcția așezămintelor culturale din Ministerul Culturii al U.R.S.S.

Discuțiile ce au avut loc în legătură cu referatele prezentate au scos în evidență stadiul avansat în care se află activitatea de organizare a muzeelor etnografice în aer liber din România, caracterul profund științific al acestei activități, interesul larg de care se bucură acest tip de muzeu în toate țările lumii, complexitatea problemelor ce se pun în domeniul transferării și conservării monumentelor muzeale și, în strînsă legătură cu aceasta, necesitatea unei permanente cooperări internaționale în vederea rezolvării acestor probleme la un nivel științific corespunzător exigențelor epocii actuale.

Relevînd rolul deosebit pe care-l au muzeele etnografice în aer liber ca mijloace de conservare a culturii populare, dar totodată și ca instrumente de popularizare a tradițiilor unui popor, dl. Hugues de Varine Bohan, director al I.C.O.M., a subliniat funcția pe care o pot îndeplini aceste muzee, datorită specificului sistemului de expunere, în ilustrarea unității de cultură a unui popor. În acest sens, muzeele etnografice în aer liber pot contribui și la consolidarea unității naționale a țărilor care s-au eliberat de curînd de sub dominația colonială, cum sînt o serie de state tinere din Africa. Vorbitorul dă ca exemplu Muzeul național al Republicii Niger, de la Niamey, care este un exemplu viu al unității naționale nigeriene, al existenței Nigerului ca națiune. Țările europene cu tradiție în muzee etnografice în aer liber, printre care România și țările din nordul Europei, pot aduce un mare aport în realizarea, într-o manieră practică și eficace, a unor muzee în aer liber, ca instrumente de consolidare a conștiinței naționale în tinerele țări care sînt în curs de constituire.

Dl. Karel Peeters a scos în evidență prețuirea de care se bucură România în cadrul Societății Internaționale de Etnografie și Folclor, pentru activitatea intensă de studiere a culturii populare, muzeele etnografice în aer liber constituind o componentă esențială în această operă de păstrare și studiere a valorilor culturale și artistice create de popor.

Numeroși vorbitori ca dr. Bernet Kempers, directorul Muzeului de artă populară din Arnhem — Olanda, dr. Alfred Kolehmainen, directorul Muzeului național din Helsinki, dr. Ludovic Kunz, directorul Muzeului etnografic din Brno — Cehoslovacia, dr. Helmuth Ottenjan, directorul Muzeului satului din Cloppenburg — R. F. Germană, prof. dr. Maria Prüfferova, directorul Muzeului etnografic din Torun — Polonia, ing. dr. Friederich Sonnenschein, directorul Muzeului în aer liber din Westfalia — R. F. Germană, dr. Adelhardt Zippelius, directorul Muzeului în aer liber din Kommern — Eiffel — R. F. Germană au vorbit despre activitatea de organizare a muzeelor etnografice în aer liber în țările lor, subliniind deosebita utilitate a schimbului de idei și de experiență științifico-tehnică, pentru care simpozionul de la București a constituit un prilej deosebit de favorabil.

Dr. Robert Wildhaber, directorul Muzeului din Basel — Elveția, și-a consacrat intervenția prezentării unor publicații editate de muzeele etnografice în aer liber din diferite țări.

Prof. Alexander Rybjky, directorul Muzeului în aer liber din Sanok — Polonia, a insistat asupra necesității unei terminologii precise și unitare în definirea diferitelor operațiuni pe care le implică transferul monumentelor de arhitectură populară de pe teren în muzee.

Bozidar Bojikov, directorul Muzeului etnografic din Sofia, a informat asupra stadiului în care se găsește activitatea de organizare a muzeelor etnografice în aer liber din Bulgaria, iar dr. Miroslav Draskici, colaborator al Muzeului etnografic din Belgrad, s-a referit la proiectul de înființare, lîngă Belgrad, a unui mare parc etnografic central al Iugoslaviei.

Au mai luat cuvîntul: Lupu Nicolae, directorul Muzeului Brukenthal din Sibiu, dr. Romulus Vulcănescu, șef de sector al Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, prof. dr. H. H. Stahl, Valeriu Butură, director adjunct la Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj, dr. Ion Vlăduțiu, cercetător principal la Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Aurel Pandele, restaurator principal la Muzeul satului din București, dr. Madeleine Hours, conservator la Muzeul Louvre și șeful laboratorului de studiu științific al picturii de pe obiectele de artă și arheologie din muzeele Franței, Mihai Sofronie, muzeograf la Muzeul Brukenthal Sibiu, dr. Karl Baumgarten, conducătorul secției de cercetări «Wosidlo» al Institutului de artă populară germană de pe lîngă Academia Germană de Științe — R. D. Germană, Tancred Bănățeanu, directorul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România, Constantin Popescu, muzeograf principal la Muzeul Cetății Bran, Petre Comarnescu, critic de artă, dr. Abdel Kader Mouktar, directorul Institutului de folclor de pe lîngă Ministerul Culturii din R.A.U., prof. George A. Megas, profesor la Universitatea din Atena, președinte al Societății eline de laografie — Grecia, dr. Vincenzo Recchia-Italia, Jaques Manoury, director al Muzeului din Chambery — Franța, Paul Niedermayer, arhitect la Muzeul Brukenthal din Sibiu, Paul H. Stahl, șef de secție la Institutul de studii sud-est europene al Academiei Republicii Socialiste România, Ion Taloș, folclorist, Boris Zderciuc, șef de secție la Muzeul satului din București, dr. Nicolae Dunăre, cercetător principal la Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, Georgeta Stoica, șef de secție la Muzeul satului din București, Ion Chelcea, muzeograf principal la Muzeul satului din București, Marcela Focșa, șef de secție la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Maria Radu, muzeograf la Muzeul satului din București, George Lazăr, muzeograf principal la Muzeul satului din București, Natalia Popovschi, muzeograf la Muzeul satului din București, Olga Horșia, șeful sectorului de artizanat din U.C.E.C.O.M, Constantin Bucur, muzeograf la Muzeul Brukenthal din Sibiu, Olga Mărgineanu, muzeograf la Muzeul Brukenthal din Sibiu, Gheorghe Dăncuș, directorul Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj, Constantin Iliescu, directorul Muzeului din Golești — Argeș, Viorica Pascu, muzeograf principal la Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj, Liviu Riureanu, secretarul Comitetului de cultură și artă al regiunii Cluj, Aurelia Tiță, muzeograf la Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj.

În încheierea discuțiilor a luat cuvîntul prof. dr. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, șeful secției de etnografie din cadrul Consiliului muzeelor din C.S.C.A. Apreciind ca deosebit de valoroase contribuțiile referenților și ale participanților la discuții, prof. Mihai Pop a trecut în revistă cele mai importante probleme care s-au dezbătut în legătură cu muzeele etnografice în aer liber, subliniind că simpozionul ca și alte reuniuni internaționale arată că acest sistem de expunere a lucrărilor culturii populare se află în centrul atenției muzeografiei etnografice contemporane. Lucrările simpozionului au arătat că există în momentul de față o mare experiență în materie de muzee

https://biblioteca-digitala.ro

etnografice în aer liber, acumulată în cursul anilor atît la noi, cît şi în multe alte ţări, experienţă diversă, determinată de situaţiile locale diferite, de momentele diferite în care a început constituirea muzeelor în aer liber, de orientările diferite ce au stat la baza constituirii lor. Dezbaterile au scos în evidenţă marea diversitate tipologică a muzeelor în aer liber. În ţara noastră, de pildă, o mare dezvoltare au luat-o muzeele specializate care scot în relief funcţionalitatea faptelor de cultură populară, în contextul social economic în care obiectele expuse se găsesc în realitatea concretă. Sublinierea funcţionalităţii atrage după sine necesitatea cuprinderii în muzeele în aer liber, pe lîngă cultura populară tradiţională, a fenomenelor contemporane. Referindu-se la metodologia organizării muzeelor în aer liber, prof. Mihai Pop a subliniat ideea că la baza acestor muzee trebuie să stea cercetarea ştiinţifică atentă şi minuţioasă, singura care permite selecţionarea obiectelor reprezentative.

Discuţiile ca şi referatele au cuprins şi problemele privitoare la transferul monumentelor muzeale, la conservarea lor, ca şi pe cele privitoare la rolul social-cultural al muzeelor în aer liber, aceste cărţi deschise în care oamenii pot să afle, cu alte mijloace de comunicare decît scrisul, viaţa din trecut şi de azi a poporului.

Schimbul de vederi, a arătat în încheiere prof. Pop, va putea continua şi în a doua parte a simpozionului, în contactul cu realitatea vie a muzeelor, în contactul cu realitatea vie a culturii noastre populare, cu peisajul şi mai cu seamă cu oamenii care au făurit aceste valori de cultură.

Textele comunicărilor ca şi intervenţiile la discuţii au fost adunate operativ în două volume şi multiplicate în limbile română, franceză, rusă, engleză şi s-au oferit participanţilor.

Cea de-a doua parte a programului simpozionului a cuprins vizitarea principalelor muzee etnografice în aer liber existente în ţara noastră. După vizitarea Muzeului satului din Bucureşti, participanţii la simpozion au vizitat Muzeul pomiculturii şi viticulturii de la Goleşti — Argeş, Muzeul tehnicii populare şi al meşteşugurilor ţărăneşti din Dumbrava Sibiului, Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj, cu secţia în aer liber din parcul Hoia, sectorul etnografic de pe lîngă Muzeul Cetăţii Bran. La toate muzeele vizitate s-au dat explicaţii detaliate cu privire la profilul muzeului, la istoricul şi valoarea ştiinţifică şi artistică a monumentelor transferate, s-a pus la dispoziţia participanţilor întreaga documentaţie tehnico-ştiinţifică şi fotografică, au fost prezentate depozitele pentru colecţii de obiecte, atelierele de conservare şi restaurare, planurile actuale şi cele de perspectivă în legătură cu dezvoltarea activităţii muzeelor. Peste tot, participanţii la simpozion au apreciat nivelul ştiinţific ridicat la care se desfăşoară munca muzeelor etnografice în aer liber din România, atît în ceea ce priveşte cercetarea de teren şi selecţionarea monumentelor, cît şi activitatea de conservare şi cea educativ-culturală. În cinstea simpozionului, muzeele etnografice în aer liber din ţara noastră au întreprins o serie de acţiuni speciale. Muzeul satului din Bucureşti a organizat o expoziţie consacrată arhitecturii populare contemporane, a scos o insignă cu emblema Muzeului satului şi a publicat un afiş; Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului a tipărit primul volum din periodicul « Cibinium » şi a publicat prima mică monografie consacrată unei instalaţii tehnice cuprinzînd o moară şi o piuă din Finaţe (reg. Crişana); Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj a editat un număr special din anuarul muzeului.

Pregătirea pentru simpozion, ca şi întreaga activitate a muzeelor etnografice în aer liber din ţara noastră au fost amplu reflectate în paginile « Revistei Muzeelor », în numerele 1—4 ale anului 1966. Numeroase relatări şi-au găsit locul în ziare şi reviste înainte şi în timpul desfăşurării lucrărilor simpozionului.

Itinerariul excursiei a dat posibilitatea cunoaşterii unei părţi din frumuseţile peisajului ţării noastre — colinele vilcene cu livezi întinse de pomi fructiferi, dealurile domoale ale podişului Transilvaniei, pitorescul văilor Oltului şi Prahovei, culmile semeţe ale munţilor Făgăraşului şi Bucegilor, peisajul încîntător al munţilor Sibiului şi Sebeşului pe plaiurile cărora se află străvechi aşezări româneşti pînă la o altitudine de peste 1 200 m. O serie de sate, oraşe, monumente au fost văzute în fuga autocarelor, iar altele au fost vizitate cu toată luarea aminte, fiind cuprinse în programul acestei excursii documentar-ştiinţifice. Dintre acestea din urmă menţionăm Mănăstirea Cozia, celebra ctitorie de pe valea Oltului a lui Mircea cel Bătrîn şi satul Gura Rîului, aşezat la ieşirea Cibinului din munte. În satul Gura Rîului participanţii la simpozion au avut prilejul să vadă, în funcţiune, un complex de instalaţii de industrie textilă populară — expresie a ingeniozităţii poporului nostru, — au vizitat case în care se lucrau la război minunatele ţesături mărginene, au stat de vorbă cu oamenii gătiţi în straie de sărbătoare, s-au bucurat din plin de tradiţionala ospitalitate românească.

Două programe folclorice susţinute de echipe de artişti amatori din regiunile Argeş şi Braşov (la Bucureşti şi respectiv la Sibiu) au oferit participanţilor posibilitatea să cunoască în parte şi alte aspecte ale nesecatei creaţii populare, — cîntece şi jocuri, ca şi frumoase costume naţionale.

Adăugîndu-se acestor ample acţiuni şi o suită de filme etnografice româneşti, participanţii şi-au putut face o imagine, pe cît posibil cuprinzătoare, asupra specificului, caracterului şi înzestrării harnicului popor român.

Peste tot, în sate şi oraşe, pe teritoriul regiunilor Argeş, Braşov, Cluj, participanţii la simpozion au fost primiţi de către autorităţile regionale şi locale. În vechea cetate universitară a Clujului, acad. prof. Constantin Daicoviciu, rectorul universităţii, a rostit cuvîntul de salut în limba latină.

În tot timpul excursiei oaspeţii au fost însoţiţi de dr. docent Mihai Băcescu, preşedintele Consiliului muzeelor din C.S.C.A., Liviu Ştefănescu, vicepreşedinte al Consiliului muzeelor, prof. dr. Mihai Pop, şeful secţiei de etnografie din cadrul Consiliului muzeelor, Iacob Vasile, secretarul Consiliului muzeelor, Nicolae Ungureanu, consultant specialist pentru etnografie din Consiliul muzeelor, cadre de specialitate din principalele muzee etnografice şi cercetători de la Academie, care au asigurat un contact ştiinţific permanent cu specialiştii de peste hotare.

În cadrul recepţiei oferite în încheierea lucrărilor de Ion Moraru, vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, la Poiana Braşovului, oaspeţilor le-a fost adresat un cald salut şi urări de noi succese pe linia activităţii lor ştiinţifice, pe linia strînsei colaborări între specialiştii etnografi din toate ţările. O serie de specialişti străini au adăugat aprecierilor făcute la adresa şcolii etnografice româneşti şi a rezultatelor neaşteptate obţinute de aceasta în domeniul cercetării ştiinţifice şi a organizării muzeelor în aer liber mulţumiri pentru minunatul prilej oferit de a cunoaşte îndeaproape cultura şi istoria milenară a poporului român, pentru schimbul de experienţă şi învăţămintele desprinse din această fructuoasă întîlnire internaţională.

Manifestare ştiinţifică de un înalt nivel, pe care oaspeţii de peste hotare au calificat-o drept un veritabil congres internaţional, simpozionul naţional al muzeelor etnografice în aer liber constituie o nouă treaptă în creşterea continuă a prestigiului ştiinţei româneşti pe arena mondială.

Z.B.

https://biblioteca-digitala.ro

SESIUNEA DE COMUNICĂRI A MUZEELOR DE ARTĂ

Munca științifică — temeiul activității multilaterale desfășurată în instituțiile muzeale — a cunoscut și cu prilejul primei sesiuni de comunicări a muzeelor de artă o apreciată concretizare a rezultatelor ei. Cele 56 de comunicări (2—4 iunie 1966) au avut o tematică variată; ele au tratat subiecte de muzeografie, de artă românească, de artă universală, de restaurare.

În prima comunicare a sesiunii, intitulată « Probleme actuale ale activității muzeelor de artă », Mircea Popescu, director adjunct al Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, președintele Comisiei muzeelor de artă, a tratat despre raporturile care trebuie să se stabilească între muzeu și publicul vizitator, despre importanța deosebită ce trebuie acordată muncii științifice, despre sarcinile cultural-educative ce revin lucrătorilor din muzee. Criticul de artă Mircea Deac, secretarul Consiliului artelor plastice, în comunicarea sa « Educația artistică în muzeele de artă » a dezbătut una din cele mai importante probleme ce apar în activitatea acestor instituții: educația artistică. Autorul a subliniat că muzeul de artă trebuie să fie unul din cele mai eficiente organisme de răspîndire a educației artistice, indicînd totodată și mijloacele potrivite pentru îndeplinirea acestei obligațiuni de importanță majoră. M. H. Maxy, directorul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, a arătat în comunicarea « Muzeul modern, factor de educație estetică a poporului » că, bazindu-se pe concepția marxist-leninistă, muzeul are posibilitatea să participe la dezbaterile pe cîmp deschis al controverselor estetice. Corina Nicolescu a evidențiat în comunicarea « Alexandru Odobescu, întemeietorul muzeografiei românești » aportul deosebit pe care multilateralul om de cultură și știință din secolul trecut l-a adus în activitatea muzeistică de început din țara noastră. Comunicarea « Cu privire la esența și funcțiile generale ale muzeului de artă » (autor Cristian Benedict) a sistematizat principiile care stau la baza unui muzeu modern de artă. Problema conservării operelor de artă a fost dezbătută în comunicarea « Principii de depozitare la Muzeul de artă al R.S.R. », susținută de Maria Bădulescu. În comunicarea sa, « Științele axate în ajutorul studierii operelor de artă », Georgeta Peleanu a prezentat rezultatele la care a ajuns folosind metodele de laborator în studierea operei lui Ștefan Luchian. Ion Tobescu a tratat în comunicarea « Documentarea în muzeele de artă » principiile după care trebuie să se facă documentarea în muzeele de artă pentru ca aceasta să devină pe lîngă o activitate în sine și un auxiliar de valoare al cercetării științifice.

Comunicarea Teodorei Voinescu a avut drept scop « să expună necesități și realități din domeniul muzeisticii medievale românești »; comunicarea se intitulează « Probleme muzeistice în cadrul monumentelor muzee și a colecțiilor medievale locale ».

Alte comunicări de muzeografie au fost susținute de Radu Bogdan « Principii metodologice în expertiza picturilor românești moderne. Procedee din trecut și prezent », Eugen Iacob « Despre unele aspecte privind editarea publicațiilor Muzeului de artă al R.S.R. », Moise Weimberg « Despre activitatea unor colecții particulare de utilitate publică » și Petre Oprea « Despre ramele predilecte ale unor pictori români ».

Un număr de 25 de comunicări au avut drept temă subiecte de artă românească. Arhitect Andrei Pănoiu a tratat în comunicarea sa « Un premergător al picturii moderne românești: Matei zugravul » probleme importante legate de epoca de trecere de la arta medievală la arta românească. Aceeași perioadă a fost dezbătută în comunicările Ioanei Cristache Panait « O breaslă a xilografilor din Transilvania », Constantin Bălan, « Centre de meșteșugari zugravi în Oltenia în secolele XVIII—XIX », Oliver Velescu, « Un contract de pictură din 1831. Contribuții la cunoașterea activității lui Nicolae Polcovnicul zugravul », Irina Ferencz, « Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimi în secolele XVIII—XIX ».

Comunicarea « Contribuții la cunoașterea unor aspecte ale picturii de icoane pe lemn din Transilvania » a prilejuit autorului ei, A. Efremov, un prim contact de studiu cu unele din cele mai interesante și în același timp mai puțin cercetate obiecte din arta noastră medievală — icoanele de lemn. Șerban Semo în comunicarea « Cîteva observații referitoare la curtea lui C. Brîncoveanu de la Simbăta de Sus » face asociații interesante în legătură cu sculptura în piatră și cu arhitectura brîncovenească, subliniind unitatea de stil a monumentelor din acea vreme. Comunicări de artă veche românească au susținut de asemenea Ana Maria Haldner, « Două lucrări necunoscute ale sculptorului Elias Nicolai în feruia bisericii evanghelice din Sibiu », Alexandru Furnică, « O candelă a argintarului Georg May II în Muzeul de artă din Cluj » și Marin Matei Popescu, « Obiecte de podoabă din secolele XII—XIV, în colecția secției de artă veche românească a Muzeului de artă al R.S.R. »

Comunicarea « Un tablou necunoscut de C. Lecca în R .P. Bulgaria », autor Beatrice Bednarik, a completat opera cunoscută a pictorului C. Lecca cu încă o lucrare: portretul lui D. A. Kraslici, Paula Constantinescu a identificat unele tablouri de Rosenthal și a precizat că altele au fost atribuite greșit pictorului (titlul comunicării: « Precizări asupra unor tablouri de C. D. Rosenthal »). La cunoașterea specialiștilor au fost aduse, prin intermediul comunicării lui Dinu Vasiu, cîteva lucrări de pictură de Sava Henția (titlul comunicării: « Picturi de Sava Henția din colecția fiicei sale Aurelia Vasiu »). O comunicare despre Muzeul Tattarescu a fost susținută de G. Wertheimer, (titlul comunicării « Epoca 1848 — Unirea și mișcarea progresistă a sec. XIX oglindită în Muzeul memorial pictor G. Tattarescu »).

Un număr de opt comunicări au tratat viața și opera unor artiști mai puțin cunoscuți; titlurile și autorii comunicărilor sînt: « Valeriu Maximilian și Imre Tamaș. Date inedite despre viața și opera lor » de O. Drăgănuș; « Elevi ai școlii de arte frumoase din Cluj expuși la Muzeul de arte din Cluj » de E. Florescu; « Aspecte din viața și activitatea sculptorului Ferdinand Gallas » de Ana Maria Podlipny, « Iulian Teodor, un pictor arădean dintre cele două războaie mondiale » de H. Medeleanu, « Tasso Marchini, pictor clujean » de Ileana Engel Szabo, « Alex. Grigorovici, pictor moldovean » de V. Vasilovici, « Specificul moldovenesc în opera lui Aurel Băieșu » de Eugenia Antonescu și « Nicolae Popa, desenator » de Maria Hatmanu și Maria Paradaiser. Toate aceste comunicări au dovedit o documentare solidă și un ascuțit spirit de analiză a operelor artiștilor studiați. Ar fi fost însă sporit interesul acestor comunicări dacă autorii lor ar fi încadrat mai precis artiștii respectivi în mișcarea artistică națională și ar fi făcut aprecieri de valoare asupra operei lor luată în comparație cu cea a altor contemporani.

Comunicarea » Scrisori inedite de N. Tonitza » — autor Florica Postolache—a adus noi și interesante contribuții la cunoașterea documentară a vieții pictorului.

« Despre pictura monumentală în opera lui Camil Ressu » este titlul comunicării prezentate de Doina Schobel. Comunicarea a avut meritul de a evidenția un aspect mai puțin cunoscut din opera unuia din cei mai reprezentativi artiști plastici din secolul nostru. În sfîrșit, o ultimă comunicare de artă românească avind drept titlu « Alexandru Phöbus — studiu monografic » a fost susținută de N. Iacobescu.

Arta universală a fost reprezentată printr-un număr de zece comunicări. Unele din ele au evidențiat însușirile unor opere de artă așa cum au fost comunicările: « Considerații filozofice și stilistice asupra lucrării *Cocor*

https://biblioteca-digitala.ro

pe o stîncă de Besshu Toyo Odo » de A. Zigura, « Din cercetările colecției de grafică din Muzeul Brukenthal » de Tinca Tarangul, « Structura compoziţională în unele lucrări de artă străină din muzeul ieşan » de Maria Hatmanu.

Alte comunicări au identificat sau au dat indicaţii de identificare unor opere de artă universală aflate în patrimoniul muzeelor noastre. În această categorie se înscriu următoarele comunicări: « Anonimul german din secolul al XV-lea de la Galeria universală a Muzeului de artă al R.S.R. » şi « Similitudini între tablouri din colecţii româneşti şi tablouri din palatul Hrad (Praga) » de Ion Frunzetti, « Un tablou de Annibale sau Ludovico Carracci şi unul de Agostino Carracci la Muzeul Brukenthal » de T. Ionescu, « Două picturi din şcoala italiană identificate în cadrul Galeriei universale a Muzeului de artă al R.S.R. » şi « Două tablouri de Albrecht Altdorfer în colecţia Muzeului de artă al R.S.R.» de A. Teodosiu, « Un portret de Jan Anthonisz van Revestein în Muzeul Brukenthal » de Tinca Tarangul.

Colectivul de restauratori ai Muzeului de artă al R.S.R. a prezentat la sesiunea muzeelor de artă un număr de şase comunicări: « Un vestmînt de la boierii Craioveşti, reconstituit în atelierul de restaurarea textilelor » de Corina Nicolescu şi Florica Vîrjoghie; « Diagnostic şi tratament la tabloul Răstignirea de Scorel » de Elena Urdăreanu; « Restaurarea unei sculpturi din gresie silicioasă » de Gh. Vartic.

Sfera de activitate a restauratorilor cuprinde nu numai munca de restaurare propriu-zisă a lucrării de artă ci şi pe cea de cercetare muzeografică a ei. Comunicarea Piei Vera Anastasiu a fost axată pe prezentarea cercetărilor făcute în legătură cu autenticitatea unui tablou de Grigorescu aflat la Muzeul de artă din Cluj. Comunicarea cu titlul « Studiu comparativ între lucrările Evreul cu caftan de la Muzeul de artă din Cluj, şi cel din Bucureşti, iscălite Grigorescu» a dovedit că replica de la Cluj este un fals.

Ultimele două comunicări: « Activitatea de cercetare şi restaurare a operelor de artă grafică în Muzeul de artă al R.S.R. », referent O. Stoica, şi « Probleme în restaurarea temperei vechi », referent Gh. Zidaru, au avut ca subiect prezentarea modului de organizare a celor două ateliere de restaurare şi rezultatelor celor mai bune obţinute în cadrul lor.

Sesiunea de comunicări a muzeelor de artă a întrunit o participare masivă, prezentîndu-se cu contribuţii interesante aproape toate muzeele mari din ţară.

Gruparea comunicărilor pe teme a suplinit într-o bună măsură divizarea sesiunii pe secţii. Pe de altă parte asigurarea sesiunii cu mijloacele tehnice adecvate (staţie de amplificare, aparate de proiecţie pentru diapozitive, epidiascop) au facilitat buna desfăşurare a comunicărilor.

Sesiunea ar fi cîştigat în interes dacă s-ar fi prevăzut timpul necesar discuţiilor după fiecare comunicare în parte.

Socotită ca o realizare remarcabilă, prima sesiune de comunicări a muzeelor de artă obligă însă pe muzeografi la continuarea activităţii de cercetare în aşa fel, încît, prin repetarea lor periodică, asemenea confruntări ştiinţifice pe plan naţional să capete un caracter de tradiţie.

M. Popescu

CEL DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAŢIONAL DE ŞTIINŢE PREISTORICE ŞI PROTOISTORICE PRAGA

Între 21 şi 27 august 1966, a avut loc la Praga, în localul Universităţii Carol, cel de-al VII-lea Congres internaţional de ştiinţe preistorice şi protoistorice.

La congres au participat 1741 delegaţi din 51 de ţări. Ţara noastră a fost reprezentată prin cercetători din cadrul institutelor Academiei, cadre didactice din învăţămîntul superior şi muzeografi.

Muzeografii români au susţinut la congres 19 comunicări în cadrul mai multor secţii.

Cele peste 530 de comunicări, susţinute în 10 secţii şi subsecţii, au constituit un prilej de informare directă asupra celor mai noi descoperiri arheologice din lume precum şi asupra celor mai actuale probleme în legătură cu noile metode de depistare arheologică, de conservare a obiectelor, de cercetare prin analize a vîrstei sau compoziţiei diverselor obiecte descoperite de către arheologi.

Discuţiile asupra unora din comunicările susţinute au dus de asemenea la lămurirea unor importante probleme de cronologie, periodizare ş.a.

În general, lucrările delegaţiei române au fost bine primite depăşind stadiul unei prezentări tehniciste, simple, comunicările s-au ridicat la un nivel de interpretare istorică corespunzător unui congres internaţional.

S-a observat de asemenea că, din punct de vedere tematic, problemele legate de civilizaţiile greco-tracodaco-romane au fost abordate mai mult de delegaţia română, care de asemenea — prin numărul mare de comunicări şi nivelul lor ştiinţific — a adus o contribuţie însemnată la lămurirea unor probleme privind paleoliticul, neoliticul şi epoca bronzului.

PRIMUL CONGRES INTERNAŢIONAL DE STUDII BALCANICE ŞI SUD-EST EUROPENE

Între 26 august şi 1 septembrie 1966 s-au desfăşurat la Sofia lucrările primului Congres internaţional de studii balcanice şi sud-est europene cu participarea a aproape 1500 de delegaţi din 24 de ţări.

Lucrările s-au desfăşurat atît în şedinţe plenare cît şi pe secţii de specialitate: arheologie, istorie antică, medie, modernă şi contemporană, literatură, folclor, etnografie, artă, lingvistică.

În afară de cele 4 rapoarte de bază (istorie, literatură, artă, lingvistică), au fost prezentate peste 500 rapoarte şi comunicări ştiinţifice. În cadrul congresului s-a subliniat importanţa colocviului internaţional ţinut în 1962 la Sinaia, cînd au fost puse bazele Asociaţiei internaţionale de studii sud-est europene. Delegaţia română condusă de acad. C. Daicoviciu şi alcătuită din 90 de specialişti — membri ai Academiei, cadre universitare, cercetători ştiinţifici, cadre muzeografice, — a prezentat 7 corapoarte şi 58 comunicări ştiinţifice precum şi un mare număr de intervenţii în dezbateri.

Cu prilejul congresului a fost deschisă, în localul Bibliotecii « Ciril şi Metodiu » o expoziţie de cărţi la care standul românesc a fost prezent prin 300 de titluri (din totalul de 2 000 expuse). În cadrul celui de-al doilea Festival internaţional de filme etnografice şi folclorice din ţările balcanice, desfăşurat la Sofia concomitent cu congresul, au fost prezentate 7 filme româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

PUBLICAŢIILE MUZEULUI DE ARHEOLOGIE A DOBROGEI DIN CONSTANŢA

În activitatea Muzeului de arheologie a Dobrogei din Constanţa se înscrie şi editarea unei bogate serii de publicaţii de popularizare şi ştiinţifice. Efectul de propagandă al acestei susţinute campanii de difuzare a cunoştinţelor istorice, al căror depozitar este muzeul, nu poate fi subapreciat. Tocmai de aceea se cuvine, din vreme în vreme, să se evalueze critic experienţa astfel cîştigată şi să se desprindă concluzii de natură să îmbunătăţească activitatea de editare în viitor.

Seria cea mai populară a publicaţiilor la care ne referim este, fără îndoială, cea a cărţilor poştale ilustrate. În general exemplarele acestei serii pot fi date ca exemplu ale genului — cel puţin printre realizările de la noi —, în măsura în care atît fotografia, cît şi punerea în pagină şi tiparul sînt de foarte bună calitate. Pe aceeaşi linie ar fi de dorit dublarea seriei de cărţi poştale ilustrate cu o serie de seturi de diapozitive pe monumente (Histria, Adamclissi, Mozaicul ş.a.) sau pe genuri de piese de muzeu (ceramică şi opaiţe, monumente sculpturale de piatră, bronzuri, stele funerare ş.a.). Grupate cîte şase sau cîte douăsprezece, colorate, diapozitivele ar putea deveni încă şi mai căutate decît cărţile poştale, iar realizarea lor prin Animafilm nu constituie o problemă prea grea.

Urmează seria micilor pliante. Foarte accesibile ca preţ, cu un text scurt, şi cu o grafică sugestivă, fotoreproducerile, deşi în general bune, sînt dezavantajate de calitatea tiparului şi a hîrtiei, mai puţin bună decît la cărţile poştale. Sînt de asemenea de semnalat şi unele scăpări de tipar şi de redactare a căror corectare se impune la reeditare. Reamintim în acest sens datarea templului Afroditei (în pliantul Histria) în secolul V î.e.n. în loc de VI î.e.n., ceea ce constituie nu o simplă eroare de dată ci una de perioadă (clasică în loc de arhaică). În acelaşi pliant datarea bazilicii păgîne de lîngă poartă e în secolul V e.n. în loc de sec. III e.n. — ceea ce din nou lasă cititorului impresia existenţei unui cult păgîn la Histria în sec. V, fapt cel puţin nedovedit pînă acum, dacă nu şi improbabil. În sfîrşit în pliantul despre Adamclissi, trebuie amintită plasarea luptelor pe care monumentul triumfal le comemorează în al doilea război dacic, adică exact contrariu tuturor interpretărilor cunoscute de pînă acum, care chiar dacă acceptă că pe monument sînt reprezentate scene din ambele războaie, consideră că luptele comemorate aparţin aşanumitei «Campanii moesice» din primul război. Tot aci, pe plan (la nr. 1), de semnalat confuzia dintre bastionul de NE şi intrarea de sud, şi amănuntul complet inexact că arcul porţii se păstrează în întregime. În realitate se păstrează destul de rău arcul intrării în bastionul de NE. Mai sumare şi în acelaşi timp mai sobre ca text, pliantele despre Muzeul de arheologie Constanţa, Muzeul de arheologie Mangalia şi Edificiul roman cu mozaic păstrează o linie mai prudentă care le fereşte de erori.

O serie deosebit de utilă o constituie ghidurile: V. Canarache şi Aricescu Andrei, Barbu Vasile, Galbenu Doina, Rădulescu Adrian — Muzeul de arheologie Constanţa, V. Canarache şi A. Rădulescu — Complexul arheologic Adamclissi; precum şi V. Canarache — Tomis, care deşi editat de Meridiane, constituie tot o publicare a rezultatelor ştiinţifice ale Muzeului arheologic constănţean.

În general broşurile sînt de ţinută îngrijită, trebuie totuşi făcută rezerva de rigoare cu privire la ultimul din serie — Complexul arheologic Adamclissi la care calitatea tiparului lasă de dorit. De datoria recenzentului este şi în acest caz semnalarea scăpărilor a căror remediere este de natură să îmbunătăţească sensibil lucrările la o eventuală reeditare. Astfel pentru ghidul Muzeului din Constanţa trebuie amintit că pentru piesele de la numerele CXXVII şi CXXXVII, 2 — reprezentînd portrete de femei, pieptănătura oferă destule trăsături caracteristice care permit o încadrare mai precisă decît secolele II—III e.n. sau III—IV e.n. Tot aci este exclusă datarea în secolul IV, atît pentru argumente de istorie religioasă cît şi pentru caracterele de stil, a reliefului dionysiac de la nr. CXXXVII, 1. În adevăr, atît pilaştrii cu motiv vegetal, atît de înrudiţi cu cei ai monumentului de la Adamclissi, cît şi imposibilitatea existenţei unui atelier de plachete şi reliefuri mici, deci de icoane păgîne, de mare circulaţie, în plină epocă creştină, exclud această datare. După cum un caracter de ordin tehnic — prelucrarea detaliilor cu trepanul — care apare curent de-abia pe la jumătatea secolului al II-lea e.n., exclud datarea capitelului ionic de la Mangalia, de la nr. LXIX, în secolul II—I î.e.n. Trebuie subliniat că în general datările din această lucrare sînt susceptibile de verificări şi corectări.

Ghidul Complexului arheologic Adamclissi se resimte de stadiul general al discuţiei şi cercetării problemei. În adevăr, deşi prezintă lucrurile mai corect decît broşura recent apărută în colecţia Monumentelor patriei noastre a editurii Meridiane, şi această publicaţie a Muzeului Dobrogei preia o serie dintre erorile curente în literatura de specialitate, dintre care amintim selectiv: dimensiunea de 158 cm — în loc de 148 — pentru înălţimea metopelor trofeului, versiunea după care turnul pătrat din mijloc ar fi fost construit încă de la fundaţia monumentului triumfal — în realitate însă turnul începe mai sus de jumătatea înălţimii tamburului cilindric, — precum şi utilizarea improprie a termenului de creneluri pentru piesele de attic, cu prizonieri. Fără îndoială prezentarea aceasta eronată se datoreşte pe de-o parte rezumării la informaţia bibliografică, fără cercetarea critică efectivă pe monument, pe de alta redării unilaterale în funcţie de o singură ipoteză de reconstituire a problematicii monumentului. În acest sens se poate aminti faptul că contribuţia atît de importantă a lui Furtwängler, fără a mai vorbi de cea a altor specialişti, este pur şi simplu omisă din istoricul cercetărilor, iar firul călăuzitor îl constituie lucrările lui Florea Bobu Florescu.

În ceea ce priveşte Tomis — cel al cărui autor este însuşi directorul muzeului, V. Canarache, nu se poate decît regreta că editura Meridiane nu procedează la reeditarea lui îmbunătăţită şi întregită în funcţie de noile descoperiri: terme, bazilici, cripte şi cavouri pictate, tezaurul de sculpturi etc. Fără îndoială o prezentare selectivă a muzeului va trebui să ocupe un întreg capitol al noii ediţii.

La fel de bogată în apariţii este şi seria de publicaţii cu caracter ştiinţific, editînd mai ales descoperiri noi de diferite genuri dar şi unele lucrări de sinteză istorică parţială. Tezaurul de sculpturi de la Tomis, care a deschis această serie se reco

https://biblioteca-digitala.ro

mandă prin ținuta lui deosebit de frumoasă pe măsura lucrurilor publicate. Fără îndoială, așa cum discuțiile ulterioare au arătat-o, unele atribuiri sînt susceptibile de reinterpretare. Nesemnalată pînă acum în acest sens este atribuirea reliefului cu numărul 8 (fig. 25) Dianei. O comparare cu tabletele de cult din zona Thraciei (vezi Gh. Mihailov I.G.R.B. vol. III, 1. pass) îndreptățește mai degrabă identificarea cu Junona, eventual dintr-un cuplu divin Jupiter-Junona. De asemenea eronată fără îndoială este datarea statuei triplei Hecate de la nr. 14 (fig. 36, 37, 38), caracterizată prin tratarea arhaizantă a draperiei, în secolul I î.e.n. — I. e.n. În realitate iconografia Hecatei, așa cum ea a fost stabilită de Petersen (Die dreigestaltige Hekate în A.E.M. IV) permite datarea în secolul III e.n., ea perpetuînd de fapt tipul arhaic al Hecatei alcamenice, într-o variantă prelucrată și modificată de-a lungul timpului, transmisă probabil prin intermediul caetelor de modele. Analogiile cu cariatidele de la Tarent sau cu alte piese arhaizante trădează de fapt o familiarizare prea sumară cu bibliografia iconografiei Hecatei și în general cu arta provincială romană.

În ceea ce privește încadrarea în general a « cezaurului de sculpturi », fără îndoială că folosirea analogiei de conținut și de condiții de descoperire cu depozitul de statui și reliefuri din mitreul de la Wallbrook (Anglia) ar fi putut aduce un argument în sprijinul interpretării lui ca un depozit de imagini pîngărite de o acțiune sacrilegă, provenind dintr-un singur sanctuar, foarte probabil dintr-un mitreu (vezi J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain — Catalog nr. 12, 24, 36, 37, 69 ș.a.).

Culegerea colectivă de inscripții Noi monumente epigrafice din Scythia Minor Constanța, 1964 prezintă un material prețios și inedit prin contribuția lucrătorilor muzeului și cu concursul cîtorva specialiști de prestigiu. Fără îndoială unele articole, îndeosebi cele despre epigrafele în versuri, ar fi trebuit să încadreze materialele nou publicate în seria pieselor mai de mult apărute. De asemenea ar fi fost mult mai utilă înscrierea pieselor în ordine curentă, ca un corpus, coordonat unitar și însoțit de indici. Dar chiar așa volumul constituie o deosebit de utilă contribuție la informarea specialiștilor.

Tot o contribuție a unui cercetător de prestigiu o constituie primul volum din seria « Pagini din istoria Dobrogei » —publicat de profesorul C. C. Giurescu sub titlul: « Știri despre populația românească a Dobrogei în hărți medievale și moderne ».

De o deosebită importanță este relevarea elementelor de continuitate etnică și lingvistică pe care o serie de vechi toponime le implică. În sfîrșit de bună ținută științifică este și lucrarea lui A. Rădulescu « Monumente romano-bizantine din sectorul de vest al cetății Tomis », a doua din seria « Pagini din istoria Dobrogei ». Fără îndoială la bogăția de informații noi și prețioase privind topografia Tomisului din secolele IV—VI e.n. ar fi fost de dorit o prezentare tipografică mai bună. De asemenea un comentariu mai amplu asupra fragmentelor de « mense », atît de pertinent interpretate de cercetătoarea maghiară E. Thomas ar fi contribuit la o mai bună împlinire a lucrării.

În sfîrșit, trebuie spus că discutarea poziției periferice a bazilicelor este o pseudo-problemă. Periferice sînt și bazilica de marmoră de la Adamclissi, bazilica siriană de la Mangalia, bazilica din secolul VII de la Histria, toate prezumate ca sedii episcopale, ceea ce definește aproape o regulă urbanistică. Dacă ținem seama și de structura corporatist-parohială a orașelor bizantine timpurii, atestată local, la Constanța, și de inscripția Turnului Măcelarilor, și de apariția recentă a unei bazilici în centrul orașului — lîngă intrarea în portul actual, — distribuția diseminată a bazilicilor pe teritoriul Tomisului tîrziu nu este cu nimic anormală.

★

În concluzie, bogata și meritoria activitate de publicații, cu atîtea aspecte diferite, a Muzeului de arheologie din Constanța se plasează printre cele mai susținute din țară.

Fără îndoială această activitate trebuie îmbogățită și aceasta nu constituie o problemă. Noile descoperiri fac posibilă o permanentă și susținută publicare de materiale de popularizare și științifice.

O deosebită atenție însă trebuie acordată conținutului științific al lucrărilor, preciziei datărilor, corectitudinei încadrărilor, epuizării informației științifice.

Este nu numai un deziderat pentru lucrările viitoare ci și o necesitate pentru reeditarea lucrărilor apărute și care se epuizează destul de rapid.

Radu Florescu

https://biblioteca-digitala.ro

MATEI IONESCU — Centum anni Academiae Reipublicae Socialistae Romaniae (471) • G. MARCHEŞ — Probleme de cercetare mamalogică în activitatea muzeologilor naturalişti (474) • LUCIAN ROŞU — Unele aspecte ale paleoliticului superior în România (481) • HADRIAN DAICOVICIU şi ION GLODARIU — Un nou «munte întărit cu ziduri» (485) • AL. ANDRONIC — Contribuţii arheologice la istoricul mănăstirii Putna (489) • GEORGETA PELEANU — Despre neautenticitatea unor tablouri semnate Ştefan Luchian (494) • ION ISTUDOR — Cercetări de laborator privind conservarea monumentelor rupestre de la Basarabi (500) • MARIA BĂDULESCU — Principii de depozitare la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România (505) • CONSTANTIN CĂZĂNIŞTEANU — Din istoricul muzeelor militare româneşti (509) • ION DRĂGOESCU — George Barițiu pionier al muzeografiei româneşti (517) • CORIN GROSU — O interesantă expoziţie comemorativă « Imagini din viaţa şi opera lui George Coşbuc » (521) • GR. S. ONCIU Muzeul memorial « Mihail Sadoveanu » (524) • N. I. SIMACHE • Trei portrete din Muzeul regional de istorie din Ploieşti (528) • TEODOR IONESCU — Două tablouri de Hans von Aachen la Brukenthal (531) • MIHAI OROVEANU — Probleme juridice privind intrarea operelor de artă în muzeele de artă (534) • AUREL PAPADOPOL — În legătură cu tehnica expunerii (537) • I. BANYAI — Folosirea forajelor geologice de către muzee (538) • TANCRED BĂNĂŢEANU — Cu privire la filmul etnografic (539) • TEODOR PAVELOIU — Probleme ale carstului în expoziţia muzeală (542) • ŞTEFAN NEGRU — Un aparat pentru colectat insecte corticole (545) • CĂPITANU VIOREL — Descoperiri arheologice în raionul Adjud (546) • M. DAVIDESCU — O aşezare de tip Criş la Turnu Severin (547) • IVAN ORDENTLICH — Sistemul de fortificare a aşezării de la Sălacea (550) • Z.B. — Simpozionul «Organizarea muzeului etnografic în aer liber — principii şi metode» (553) • M. POPESCU — Sesiunea de comunicări a muzeelor de artă (556) • Cel de al VII-lea Congres internaţional de ştiinţe preistorice şi protoistorice (Praga) (557) • Primul Congres internaţional de studii balcanice şi sud-est europene (557) • RADU FLORESCU — Publicaţiile Muzeului de arheologie a Dobrogei din Constanţa (558).

■

МАТЕЙ ИОНЕСКУ — Столетие румынской Академии наук (471) • Г. МАРКЕШ — Маммологическая исследовательская проблема в деятельности музеологов-натуралистов (474) • ЛУЧИАН РОШУ — Некоторые вопросы позднего палеолита в Румынии (482) • ХАДРИАН ДАЙКОВИЧУ и ИОН ГЛОДАРИУ — Новая «укрепленная стенами гора» (485) • Ал. АНДРОНИК — Новые данные археологических исследований относительно монастыря Путны (489) • ДЖОРДЖЕТА ПЕЛЯНУ — О неподлинности некоторых картин, подписанных Стефан Лукиан (494) • ИОН ИСТУДОР — Лабораторные исследования относительно консервирования пещерных памятников в Басарабь (500) • МАРИЯ БЭДУЛЕСКУ — Принципы складирования в Музее искусств Социалистической Республики Румынии (505) • К. КЭЭНИШТЯНУ — Из истории румынских военных музеев (509) • ИОН ДРЭГОЕСКУ — Джорже Барицю — пионер румынской музеографии (517) • КОРИН ГРОСУ — Сто лет со дня рождения Г. Кошбука (521) • ГР. С. ОНЧУ Мемориальный музей «Михаил Садовяну» (524) • Н. И. СИМАКЕ — Три портрета в Плоештском областном историческом музее (528) • ТЕОДОР ИОНЕСКУ — Две картины Ганса фон Ахена в музее Брукенталь (531) • МИХАЙ ОРОВЯНУ — Юридические вопросы в связи с поступлением произведений искусств в музей (534) • АУРЕЛ ПАПАДОПОЛ — Относительно выставочной техники (537) • И. БАНЬЯИ — Использование геологических бурений музеями (538) • ТАНКРЕД БЭНЭЦЯНУ — Об этнографическом фильме (539) • ТЕОДОР ПАВЕЛОЙУ — Проблемы карста в музейной экспозиции (542) • СТЕФАН НЕГРУ — Аппарат для сбора корковых насекомых (545) • ВИОРЕЛ КЭПИТАНУ — Археологические находки в районе Аджуд (546) • М. ДАВИДЕСКУ — Поселение Кришанского типа в Турну Северине (547) • ИВАН ОРДЕНТЛИХ — Система укрепительных сооружений поселения Сэлачеа (550) • Симпозиум «Музей под открытым небом — принципы и методы» (555) • М. ПОПЕСКУ — Научная сессия музеев изобразительных искусств (556) • Международный конгресс преисториков и протоисториков (Прага) (557) • Первый международный конгресс историков балканских и юэкно-восточных стран (557) • РАДУ ФЛОРЕСКУ — Публикации Археологического музея Добруджи в Констанце (558)

https://biblioteca-digitala.ro

MATEI IONESCU — Centum anni Academiae Republicae Socialistae Romaniae (471) • G. MARCHEŞ — Some items o mammalogical research for naturalist museographers (474) • LUCIAN ROŞU — Some problems of the late Palaeolithic in Romania (481) • HADRIAN DAICOVICIU and ION GLODARIU — A further «mountain stronghold» (485) • Al. ANDRONIC — Contributions of the archaeological research to the uncovering of the history of the Putna Monastery (489) • GEORGETA PELEANU — About the non authenticity of some paintings signed Ştefan Luchian (494) • ION ISTUDOR — Laboratory research for the preserving of chalk monuments at Basarabi (500) • MARIA BĂDULESCU — Principles for depositing art objets at the Art Museum of the Socialist Republic of Romania (505) • C. CĂZĂNIŞTEANU — From the history of Romanian museography (509) • ION DRĂGOESCU — George Barițiu, a pioneer of the Romanian museography (517) • CORIN GROSU — The George Coşbuc Centennial (521) • GR. S. ONCIU — The «Mihail Sadoveanu» Memorial Museum (524) • N. I. SIMACHE — Three portrait paintings in the Regional Museum of History in Ploieşti (528) • TEODOR IONESCU — Two paintings by Hans von Aachen at the Brukenthal Museum (531) • MIHAI OROVEANU — Legal problems in connection with art entries in art museums (534) • AUREL PAPADOPOL — Display techniques (537) • I. BANYAI — The use of geological drilling in museums (538) • TANCRED BĂNĂŢEANU — About ethnographic films (539) • TEODOR PAVELOIU — Karst and the museum display (542) • ŞTEFAN NEGRU — An apparatus for collecting corticole insects (545) • VIOREL CĂPITANU — Archaeological finds in Adjud district (546) • M. DAVIDESCU — A settlement of the Criş type at Turnu Severin (547) • IVAN ORDENTLICH — The stronghold system of the settlement at Sălacea (550) • Z. B. — The Symposium „Organizing open air ethnographic museums — Principles and methods (553) • M. POPESCU — Art Museums Session (556) • The VII-th International Congress of prehistorical and protohistorical sciences (Prague) (557) • First International Congress of Balkan and South-East European Studies (557). • RADU FLORESCU — The publications issued by the Archaeological Museum of Dobroudja at Constantza (558)

MATEI IONESCO — Centum anni Academiae Reipublicae Socialistae Romaniae) (471) • G. MARCHEŞ — Thèmes de recherche mammalogique pour les muséographes naturalistes (474) • LUCIAN ROŞU — Quelques aspects du paléolithique supérieur en Roumanie (481) • HADRIAN DAICOVICIU et ION GLODARIU — Une nouvelle « montagne fortifiée de murailles » (485) • AL. ANDRONIC — Contributions des recherches archéologiques à l'historique du Monastère de Putna (489) • GEORGETA PELEANU — De quelques toiles signées Ştefan Luchian non authentiques (494) • ION ISTUDOR — Recherches de laboratoire concernant la conservation des monuments rupestres de Basarabi (500) • MARIA BĂDULESCO — Principes directeurs pour le dépôt des pièces au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie (505) • C. CĂZĂNIŞTEANU — Pages de l'histoire des musées militaires (509) • ION DRĂGOESCO — George Barițiu — pionnier de la muséographie roumaine (517) • CORIN GROSU — Le Centennaire George Coşbuc (521) • GR. S. ONCIU — Le Musée mémorial « Mihail Sadoveanu » (524) • N. I. SIMACHE — Trois portraits du Musée régional d'histoire de Ploieşti (528) • TEODOR IONESCO — Deux toiles signées Hans von Aachen au Musée Brukenthal (531) • MIHAI OROVEANU — Questions juridiques concernant l'acquisition d'œuvres d'art par les musées d'art (534) • AUREL PAPADOPOL — À propos de la technique d'exposition (537) • I. BANYAI — L'emploi de forages géologiques dans les musée (538) • TANCRED BĂNĂŢEANU — À propos du film ethnographique (539) • TEODOR PAVELOIU — Problèmes du karst exposés dans les musées (542) • ŞTEFAN NEGRU — Un appareil pour la collection d'insectes corticoles (545) • VIOREL CĂPITANU — Découvertes archéologiques dans le district d'Adjud (546) • M. DAVIDESCO — Un établissement de type Criş à Turnu Severin (547) • IVAN ORDENTLICH — Le système de fortification de l'établissement de Sălacea (550) • Z. B. — Le sympossion « Organisation des musées ethnographiques en plein air — Principes et methodes » (553) • M. POPESCO — La session de communications des musées d'art (556) • Le VII-e Congrès international des sciences préhistoriques et protohistoriques (Prague) (557) • Premier Congrès International d'Études balkaniques et sud-est européennes (557) • RADU FLORESCO — Les publications du Musée d'Archéologie de la Dobrudja, de Constantza (558).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

VIZITAŢI MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI
CU SECŢIA ÎN AER LIBER DIN PARCUL HOIA

https://biblioteca-digitala.ro

43.474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro